

Ruinas del porvenir: interacciones foto-literarias en Puerto Rico y Chile

by

Gustavo Quintero

B.A. in Comparative Literature and Modern Languages, Universidad de Puerto Rico, 2008

M.A in Spanish and Latin American Literature, Universidad de Buenos Aires, 2013

Submitted to the Graduate Faculty of the
Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2019

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Gustavo Quintero

It was defended on

December 2, 2019

and approved by

Dissertation Director: Áurea María Sotomayor-Miletti, Ph.D., J.D., Professor, Hispanic Languages and Literatures

Juan Duchesne-Winter, Ph.D., Professor, Hispanic Languages and Literatures

Elizabeth Monasterios, Ph.D., Professor, Hispanic Languages and Literatures

Julio Ramos, Ph.D., Professor Emeritus, University of California, Berkeley

Copyright © by Gustavo Quintero

2019

Ruinas del porvenir: interacciones foto-literarias en Puerto Rico y Chile

Gustavo Quintero, Ph.D.

University of Pittsburgh, 2019

This dissertation focuses on the uses of photography and images in the literary works of Eduardo Lalo, Edgardo Rodríguez Juliá, Juan Luis Martínez and Diego Maquieira. Its main goal is to understand why contemporary authors strive to incorporate different forms of the visual into linguistic texts. I argue that in a world full of crisis and ruins (in the material and political realm, in language, in meaning), the image becomes a fruitful means of exploring aesthetic and conceptual problems that lead the viewer into new sensible experiences. My analysis gravitates around three main theoretical points: the role that is given to the spectator (Rancière); the technique of montage as a means of reaching a visual logic (Benjamin); and how this visual logic helps the viewer get immersed into a “syntax of feeling” (Nancy).

In the Introduction, I trace some precursors to the “differential” use of the image (Wagner) and through a theoretical discussion lay out the main concepts that will be developed in the following chapters.

In Chapter One, I trace the construction and evolution of Eduardo Lalo’s way of looking at and speaking about the city of San Juan through Rancière’s notion of the expansion of the distribution of the sensible. I later contrast that with Rodríguez Juliá’s use of the visual to show how the first author attempts to disarticulate and liberate the experience of the spectator, while the second one inadvertently dictates his viewing experience.

In Chapter Two, I explore how Benjamin’s posthumous *Arcades Project* establishes a dialogue with the work of Chilean poets Juan Luis Martínez and Diego Maquieira. By way of the

montage (in textual quotes in the first and through intervened images in the latter), these poets destroy and later rebuild a sensorium from the scraps of culture, particularly through the “pensiveness of the image” (Rancière), that is, the effective intersection of one mediums logic within the other.

The insertion of photographs and images into texts thus create a space that is not exclusively dependent on the linguistic regime, but that leads to other, new ways of making sense of the present.

Índice

Agradecimientos.....	ix
1.0 Ruinas del porvenir: interacciones foto-literarias en Puerto Rico y Chile.....	1
1.1 Breviario literario-teórico de antecedentes	13
2.0 “La sofisticación de la pérdida”: usos y abusos de la fotografía en la obra de Eduardo Lalo y Edgardo Rodríguez Juliá	41
2.1 El escritor arqueólogo sueña una ciudad	48
2.2 La mirada expansiva de <i>donde</i> o cómo sobrevivir la tachadura	63
2.3 El obstinado deseo del lápiz que lleva dentro	80
2.4 Los diablejos de una mirada prefigurada	95
3.0 Dos poetas chilenos conversan con Benjamin sobre el fragmento	116
3.1 Juan Luis Martínez, un poeta apocalíptico	124
3.2 Un interludio rancieriano	148
3.3 Diego Maquieira o el poeta como director	151
4.0 Conclusiones	186
Anexo A.....	194
Bibliografía	195

Lista de imágenes

Imagen 1 Portada de <i>Los pies de San Juan</i>	49
Imagen 2 Montaje compuesto por “Mar 1”, “Niños en calle de urbanización” y “Mar 2”. ..	56
Imagen 3 “Grafitti”	58
Imagen 4 “Autorretrato”	61
Imagen 5 Portada de <i>donde</i>	66
Imagen 6 “Capitolio”	69
Imagen 7 “Autobús I”	73
Imagen 8 “Vitrina (el grito de San Juan)”	74
Imagen 9 “Retrato de Eduardo Lalo, fotógrafo”	77
Imagen 10 “Globo terráqueo”	78
Imagen 11 “Vista de patio interior I”	84
Imagen 12 “Mujer (‘Todito Tuyo’)”	88
Imagen 13 “Manos pintadas sobre la puerta de una celda”	92
Imagen 14 “Doña María de los Dolores Martínez de Carvajal”	102
Imagen 15 “Don Miguel de Ustáriz” (izq.) y “Don Ramón Castro Rodríguez” (der.)	103
Imagen 16 “Autorretrato de Campeche por Ramón Atilés”	105
Imagen 17 Fotografía de Rodríguez Juliá con su padre y hermano en la playa de Luquillo, 1948.....	113
Imagen 18 “Lydia Rodríguez”	114
Imagen 19 Portada de <i>El Annapurna</i>	163
Imagen 20 Solapa de <i>El Annapurna</i>	164

Imagen 21 Mistral y el coro.....	168
Imagen 22 Diosa Ombra.....	171
Imagen 23 Piedra de los doce ángulos.....	172
Imagen 24 Secuencia torbellinos 1.....	173
Imagen 25 Secuencia torbellinos 2.....	174
Imagen 26 Secuencia torbellinos 3.....	174
Imagen 27 “puntero desligado / no da la hora”	176
Imagen 28 “exit”	177
Imagen 29 “la salida está por dentro / ándate sin nada”	181
Imagen 30 “A comic serious”.....	184

Agradecimientos

Ante todo, quisiera agradecer a mis padres, Doris y Enrique; sin su apoyo incondicional este trabajo no hubiera sido posible. Tampoco lo hubiera sido sin la compañía y la comprensión de Luz, quien estuvo presente en cada paso de este extenso proceso. A su cariño, su pasión por todo lo que hace, su buen humor y la complicidad, le debo el haber sobrevivido estos últimos años salvajes.

Por otro lado, agradezco la infinita paciencia y la guía sagaz de mi directora, la Dra. Áurea María Sotomayor-Miletti. También quisiera agradecer la atenta lectura, la buena disposición y las recomendaciones de los miembros de mi comité, el Dr. Juan Duchesne-Winter, la Dra. Elizabeth Monasterios, y muy especialmente, al Dr. Julio Ramos.

A mis compañeros de camada del departamento, con quienes, pese a la carga de trabajo, compartimos tantos momentos memorables.

A los amigos desperdigados por el mundo.

A mi oasis de escritura en Buenos Aires: la Biblioteca Utopía del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, donde me acogieron durante los dos años que escribí.

Y, por último, quisiera agradecer a los escritores Eduardo Lalo y Edgardo Rodríguez Juliá, y al poeta Diego Maquieira por permitirme reproducir sus obras aquí.

1.0 Ruinas del porvenir: interacciones foto-literarias en Puerto Rico y Chile

Las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos. Reconocerlo, criticarlo, intentar conocerlo con la mayor precisión posible: esa sea tal vez una primera responsabilidad política cuyos riesgos deben asumir con paciencia el historiador, el filósofo o el artista.

Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.

Jorge Luis Borges, “El Aleph”

Comenzamos con una cita extensa que proviene de la novela *Yo el Supremo* (1974), del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. Esta aparece en una de las notas al pie que irrumpen en la narración del Supremo y se adjudica a la voz del Compilador. En la cita se describe un objeto, una pluma con propiedades fantásticas que une a ambos personajes a través del tiempo (al dictador de antaño y a nuestro contemporáneo, quien comenta y organiza el texto). Acá su descripción:

Se trata de una pluma cilíndrica de las que fabricaban los presos a perpetuidad para el pago de su comida. Se nota que este objeto no salió de la simple inventiva del preso, sino que fue hecho con instrucciones precisas. [...] La parte inferior de la pluma termina en una chapa de metal manchada de tinta, de forma alveolada, acaparazonada. Engastado en el hueco del tubo cilíndrico, apenas más extenso que un punto brillante, está el lente-recuerdo que lo convierte en un insólito utensilio con dos diferentes aunque coordinadas funciones: Escribir al mismo tiempo que visualizar las formas de otro lenguaje compuesto exclusivamente con

imágenes, por decirlo así, de *metáforas ópticas*. Esta proyección se produce a través de orificios a lo largo del fuste de la pluma, que vierte el chorro de imágenes como una microscópica cámara oscura. Un dispositivo interior, probablemente una combinación de espejos, hace que las imágenes se proyecten no invertidas sino en su posición normal en las entrelineas ampliándolas y dotándolas de movimiento, al modo de lo que hoy conocemos como proyección cinematográfica. Pienso que en otro tiempo la pluma debió también estar dotada de una tercera función: reproducir el espacio fónico de la escritura, el texto sonoro de las imágenes visuales; lo que podría haber sido el *tiempo hablado* de estas palabras sin forma, de esas formas sin palabras, que permitió a *El Supremo* conjugar los tres textos en una cuarta dimensión intemporal girando en torno al eje de un punto indiferenciado entre el origen y la abolición de la escritura; esa delgada sombra entre el mañana y la muerte. Trazo de tinta invisible que triunfa sin embargo sobre la palabra, sobre el tiempo, sobre la misma muerte. (214-15, énfasis en el original)

Esta complicada y sugerente imagen que el personaje denomina “la pluma-recuerdo” — metáfora y concepto auto contenido en sí mismo— se ubica precisamente en el umbral del trabajo por venir. Resulta llamativo el hecho de que en el centro de *la* novela histórica (revisionista) latinoamericana más importante del siglo XX, y en esto queremos dar a entender que es una novela que se esfuerza por desmontar la cronología de un discurso historiográfico hegemónico, que problematiza y socava sin cesar la autoridad indiscutible de una voz narrativa central, y que refleja, en su estructura misma, la temporalidad necesaria para criticar las instituciones que se presentan como atemporales en América Latina, se recurra a un imaginario fotográfico (y cinematográfico) no tan alejado de lo que William Henry Fox Talbot denominó en el primer libro publicado con

ilustraciones fotográficas *The Pencil of Nature* (1844-1846).¹

La pluma-recuerdo es una cifra del gran proyecto literario que supone *Yo el Supremo*, un objeto que condensa en sí cuatro funciones: escritura, imagen, sonoridad y tiempo. De quererlo, la pluma podría servir como simple objeto de escritura, pero cuando se activa el “lente-recuerdo”, crea en el acto una suerte de híbrido entre imagen y texto que logra “[e]scribir al mismo tiempo que visualizar las formas de otro lenguaje compuesto exclusivamente con imágenes, por decirlo así, de *metáforas ópticas*”. Esta es una escritura que está relacionada directamente con la imagen, o mejor dicho, una escritura que revela uno de sus límites, ya que el punto de la “pluma-recuerdo” es abolir la frontera que separa el régimen lingüístico del régimen visual.²

¹ *The Pencil of Nature* se publicó por entregas y llegó a incluir 24 placas de calotipo de edificios, escenas, objetos y naturalezas muertas, acompañados por textos del autor. En una breve nota introductoria, Talbot se refería a la fotografía como el arte del “dibujo fotogénico” y a la cámara como el “lápiz de la naturaleza” por la capacidad que tenía el papel sensitivo de captar una escena con el mero accionar de la luz; la consideraba una escritura directa de la “mano de la naturaleza” por el hecho de que el artista no intervenía en el proceso.

² Es importante recordar el hecho de que el texto lingüístico es también un imagen, un dibujo que de acuerdo a ciertos códigos socio-culturales (convencionales) ha devenido letra, pero en su esencia sigue siendo una marca, un rasgar sobre el papel que es preciso descifrar. Como sostiene Marc-Alain Ouaknin en *Mysteries of the Alphabet* (1999), la historia de la letra A del alfabeto proto-sinaítico (que después da paso al hebreo, el fenicio, el griego y el latín) puede ser trazada antiguamente a la representación de un buey. La letra tiene su origen en el dibujo del animal, en un pictograma. Poco a poco lo que el animal representa para estas sociedades —su fuerza, estabilidad, progreso, energía— se transforma en un ideograma. La gente luego se percata que con el sólo uso de la cabeza del buey todavía se puede transmitir el significado del pictograma. Esta cabeza de buey, boca-abajo, eventualmente se convierte en la letra *alpha* del griego antiguo. Al pasar del pictograma al ideograma, transitamos la “paradoja icónica”: “the reduction of the image and the expansion of meaning behind the image—*iconic reduction and semantic expansion*” (102). La reducción icónica (animal completo a cabeza de buey) y la expansión semántica (su conversión en letra y el arte combinatoria que sale de ésta) tienen que ver con el tránsito específico entre imagen y texto al que nos referimos. Un proceso inverso, pero no del todo independiente a este, es el que llevan a cabo los poetas concretos brasileños al querer extraer el lenguaje de su uso denotativo. Estos poetas toman consciencia de sus materiales y recurren al diseño, la plasticidad y la espacialización como medio de agenciamiento de la poesía: “En los poemas concretos, la imagen

En un primer momento de la descripción parecería que la única forma posible de unificar estos dos planos es por medio de la transición hacia el movimiento de las imágenes, el cine. Y en cierto sentido puede ser así, como si la función de la memoria estuviese íntimamente ligada a la proyección o “la vida” de las imágenes. No obstante, ese yo que habla en la descripción lo hace desde la contemporaneidad, desde el ahora del presente. Consciente de que este no es el único tiempo del objeto y de la historia, el compilador se proyecta a un pasado donde imagina la tercera función del objeto, esta vez relacionada con el espacio fónico de la escritura. Estas imágenes hablan por sí mismas, ya que han creado “el *tiempo hablado* de estas palabras sin forma, de esas formas sin palabras”. El horizonte utópico de la teoría de la imagen: hacer que estas hablen y que en el proceso digan todo lo que tienen que decir. O por lo menos, este ha sido el punto en el que mucha de la teoría ha intentado fijar y domar el espacio sugerente, abierto e ilimitado de la imagen.

El poder del Supremo, que el compilador aspira a entender cuando empuña la pluma-recuerdo, se localiza quizás en esa cuarta dimensión a la que él no tiene acceso, un cuarto plano atemporal que percibimos a través de toda la novela en la voz etérea del dictador. Esta otra dimensión de la que habla gira “en torno al eje de un punto indiferenciado entre el origen y la abolición de la escritura; esa delgada sombra entre el mañana y la muerte. Trazo de tinta invisible que triunfa sin embargo sobre la palabra, sobre el tiempo, sobre la misma muerte”. Una gran parte de las caracterizaciones poéticas y teóricas que han descrito a la fotografía desde el momento de su concepción tienen paralelos notables con esta última descripción. ¿Qué son las fotografías ya

no es un referente o una entidad mental, sino una imagen literal, espacial y anti-mimética. La imagen no designa una cosa sino que designa *la palabra misma hecha imagen* [...]” (Aguilar 235, énfasis en el original).

tomadas, sino este punto suspendido entre la vida y la muerte del sujeto-objeto que ha sido retratado en ellas? La fotografía es por momentos entendida como un tipo de imagen entremedia que corta y fija el instante, que permanece, sobrevive y supera el límite del objeto, de la palabra, del tiempo y la muerte. Las preguntas iniciales que nos planteamos para dar dirección a este trabajo también habitan un espacio entremedio, problemático, al que esta imagen de “la pluma-recuerdo” nos da un acceso precario, aunque agudo, desde el plano poético.

El hecho hoy es uno, claro e indiscutible: vivimos en una época asediada particularmente por la imagen. Las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI estuvieron marcadas por una explosión de medios y dispositivos electrónicos que han modificado nuestra capacidad de producir y acceder a imágenes. Sin ser una lista exhaustiva, hemos sido testigos, primero, de la expansión de los medios de comunicación masiva, seguido por la creación del video, el internet (las redes sociales, *youtube*), las cámaras digitales y dispositivos móviles de todo tipo (computadoras portátiles, celulares, tabletas, lectores). A donde quiera que miramos, la imagen está siempre a la espera, lista para interpelarnos. Esta renovada familiaridad con el campo visual en ningún sentido ha logrado aminorar la paradójica combinación de fascinación y ansiedad cultural que nos provocan las imágenes desde la época de Platón (Sturken y Cartwright 1). Coincidimos con la opinión de Valeria de los Ríos cuando afirma que “la literatura se presenta como un lugar privilegiado para analizar la impronta de la visualidad en la cultura, puesto que recoge consciente o inconscientemente su impacto, inscribiéndola en el texto de manera ficcional, incluso antes que muchas aproximaciones teóricas al tema” (17). No debe sorprendernos que la literatura, un arte cuya materia prima desde la antigüedad es la letra y que al mismo tiempo es sumamente porosa a los avances tecnológicos, se acerque cada vez más al régimen visual, ya que como plantea W.J.T. Mitchell: “[...] encontramos que el problema del siglo veintiuno es el

problema de la imagen” (*Teoría de la imagen* 10).

La fotografía es una imagen, pero no es una imagen cualquiera. Sus características hacen que tenga una relación especial y problemática con la realidad.³ Esto se vuelve evidente al enfrentar la imagen pictórica (pintura, dibujo, etc.) con la fotográfica. Por lo menos desde el Renacimiento existe una larga lista de instrumentos que facilitan la reproducción plástica del campo visual, y sin embargo no es hasta la invención de la fotografía en el siglo XIX que su inscripción automática (mecánica) deviene realmente posible.⁴ Si bien ya era posible para el pintor trazar lo visto con la ayuda de una prótesis (la cámara oscura y la cámara lúcida son sólo dos ejemplos entre muchos de este tipo de instrumento), por más fiel y realista que fuera dicha reproducción, esta siempre iba a depender del hombre como su intermediario (era una creación en segundo grado). No así la fotografía: por primera vez en la historia, la ontogénesis de la imagen ocurre por medio de un proceso mecánico-químico, donde sólo interviene el fotógrafo en tanto operador del dispositivo. Este dispositivo y técnica de reproducción fueron revolucionarios en todos los sentidos. De golpe,

³ En su Introducción al número dedicado a las relaciones entre fotografía y literatura de la revista *Poetics Today* (2008), Silke Horstkotte y Nancy Pedri definen los siguientes núcleos conceptuales (y las discusiones que surgen a partir de ellos) como claves en una definición de la fotografía *vis-à-vis* otro tipo de imagen: el valor indicial de la foto, la relación problemática de la fotografía con lo real, el “mito” de la verdad fotográfica, su apertura indiscriminada hacia todo tipo de materiales y temas, la relación entre fotografía y memoria, la función normativa que cumple dentro de la estructura familiar, y la manipulación de la fotografía por parte del discurso de poder y los aparatos del Estado (13-16).

⁴ No nos referimos aquí a la capacidad de reproducción técnica de la obra de arte que Benjamin explora en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1939), sino a la capacidad de reproducir y fijar inmediatamente el campo visual. Para más información consultar “Historias de sombra y mitologías con espejos. El índice en la historia del arte”, el tercer capítulo de *El acto fotográfico* (1983), donde Phillipe Dubois hace un recorrido histórico de la noción del índice en el que incluye un apartado (“Los orígenes de la fotografía” [142-51]) que expone varios de los dispositivos que se usaban como prótesis del ojo previo a la invención de la cámara fotográfica.

se acortó la distancia temporal y espacial que separaba a la humanidad: a partir de ese momento es posible que la imagen exacta de una persona se transmita después de su muerte o que la imagen de una pirámide egipcia viaje al otro lado del mundo y termine en la inmensa colección fotográfica del Emperador Dom Pedro II de Brasil. Partimos, por ende, de la premisa que la fotografía altera profundamente los modos de percepción, es decir, el cómo definimos y entendemos el mundo externo (e interno) que nos rodea. Esta invención es, al igual que provoca, un cambio drástico en el tipo de relación que tiene el ser humano para con la historia (en su acepción individual y colectiva), el mundo y el conocimiento. Así como sugiere el crítico belga Phillipe Dubois, la fotografía puede y debe ser entendida como un dispositivo teórico, una categoría epistémica que marca la manera como construimos e interpretamos la realidad:

Más bien, yo entiendo a ‘la fotografía’ en el sentido de un dispositivo teórico, si se quiere *lo fotográfico*, pero en un sentido más amplio que cuando se habla de lo ‘poético’ respecto de la poesía. Aquí se tratará de concebir ese ‘fotográfico’ como una categoría que no sea tanto estética, semiótica o histórica como de arranque y fundamentalmente *epistémica*, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que da paso a una relación específica con los signos, el tiempo, el espacio, lo real, el sujeto, con el ser y el hacer. (*El acto fotográfico* 76, énfasis en el original)

Compartimos la postura de Dubois y en muchos sentidos nuestro análisis pretende establecer una continua conversación con ella. La fotografía y el conocimiento que producimos a partir de su invención son una ventana privilegiada para reflexionar sobre la crisis de representación tan característica de nuestra época.

El siguiente estudio propone un acercamiento a la producción literaria de autores

latinoamericanos en los que la imagen y, en particular, la fotografía funciona como un medio fructífero para explorar una serie de preocupaciones estéticas, políticas y conceptuales. Algunas preguntas iniciales que van a guiar nuestro trabajo son: ¿cómo se impactan, de forma recíproca, la fotografía (técnica y estéticamente) y el lenguaje literario? ¿Qué funciones cumple la fotografía dentro de los textos que seleccionamos, y por qué razón los escritores, que en su definición son los dueños de la palabra, recurren a ella? ¿Qué límites vemos en cada uno de estos discursos y en su intercambio, es decir, qué puede hacer el régimen visual que no puede hacer el lingüístico y viceversa? ¿Qué tipo de miradas y voces construyen estos textos? ¿Cuál es el rol, hoy día, del espectador y cómo puede enfrentar un texto de naturaleza híbrida? Más allá de la incorporación de la imagen, ¿qué estrategias hacen que un texto aproxime su lógica a la de la imagen?

Limitamos la selección de nuestro *corpus* a los géneros del ensayo y la poesía, para analizar cómo el uso de la imagen fotográfica afecta los mecanismos de producción de sentido. El primer capítulo provee un acercamiento a los ensayos visuales de los autores puertorriqueños Eduardo Lalo (1960) y Edgardo Rodríguez Juliá (1946). Aunque no pertenecen estrictamente a una misma generación literaria (Rodríguez Juliá publica por primera vez en 1974, Lalo en 1986), a lo largo de sus extensas carreras ambos autores han utilizado la imagen como un componente central en la construcción de su obra literaria. Cada uno, no obstante, se enfrenta de modo diferente a sus materiales. En Lalo, examinamos los ensayos fotográficos *Los pies de San Juan* (2002), *donde* (2005) y *El deseo del lápiz* (2010), y trazamos cronológicamente la construcción, el desarrollo y los cambios en la voz y la mirada ensayística. Estos elementos (la mirada y la voz) sirven como pistas para entender de qué modo se da forma al espacio físico, conceptual y biográfico del hablante. A la par que consideramos cómo el autor rompe con y expande el campo de la distribución de lo sensible (Rancière), nos interesamos por el lugar que ocupa el espectador en este

recorrido. Luego contraponemos este acercamiento al que lleva a cabo Rodríguez Juliá en *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986), *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898* (1988) y *Cámara secreta. Ensayos apócrifos y relatos verosímiles de la fotografía erótica* (1994). A pesar de que Rodríguez Juliá utiliza componentes visuales de naturaleza diversa (pintura, fotografía, etc.), la voz ensayística que construye sostiene una mirada consistente sobre sus objetos de estudio. Entonces, ¿qué estrategias visuales y textuales persigue cada uno de estos autores? Es decir, ¿qué ven, cómo hablan de eso que ven y qué tipo de interacción hay entre estos elementos? ¿Qué tipo de narrativa es posible producir a través de la imagen?

En el segundo capítulo abordamos la obra de dos poetas chilenos que tienen como punto de partida la crisis del verso y la imagen de un mundo en profundo desorden. Los trabajos a discutir en esta sección son *La nueva novela* (1977), de Juan Luis Martínez (1942-1993), y *El Annapurna* (2013), de Diego Maquieira (1951). Conscientes de los límites de la palabra, estos poetas se nutren de los procedimientos de dos grandes proyectos culturales inacabados del siglo XX: *El libro de los pasajes*, de Walter Benjamin y el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. La técnica literal y metafórica del montaje y el uso de la imagen deviene una clave para entender cómo estos dos poetas apuntan hacia la desaparición del sujeto lírico. Trazamos aquí los procesos que cada uno aplica para aproximarse a lógica de la imagen (la desarticulación textual, el sentido general anulado del texto, la apertura). En definitiva, nos preguntamos ¿qué tiene la imagen que, en una época tan marcada por el fracaso del lenguaje, de la comunicación y de la historia, apela a los escritores y poetas como una posible ruta alterna hacia el sentido (o que, incluso, ayuda a llegar a la realización de la imposibilidad del mismo)? ¿Por qué nos apela, qué nos enseña y qué habilita la imagen frente a un mundo en profundo desorden?

Aunque en primera instancia la selección del *corpus* parezca heterogénea desde el punto

de vista geográfico, todas estas son obras que se producen en el contexto de sociedades en crisis. Durante la Guerra Fría, la isla de Puerto Rico funcionó como vitrina para mostrar los beneficios del capitalismo norteamericano frente a la Cuba soviética, pero a partir de los años setenta este modelo empezó a mostrar sus fisuras: la desaceleración económica y la progresiva desindustrialización que hoy día ha llevado a millones de puertorriqueños a la diáspora. Luego de la violenta destrucción de la Unidad Popular por parte del golpe de Estado militar liderado por Pinochet, y el subsiguiente terror dictatorial que instauró, Chile resultó un espacio *tabula rasa* para refaccionar la sociedad de acuerdo a un nuevo modelo social y económico dictado por el mercado. A su manera y en diferentes grados, cada uno de estos modelos trajo la devastación y la catástrofe tanto psíquica como material de sus ciudadanos. Estos artistas hablan desde un momento posterior a la catástrofe, al derrumbe, al desastre. Por esta razón, recurren a estructuras fragmentarias y desarticuladas, que optan cada vez más por rutas de acceso no tradicionales al sentido. Si vivimos en una época marcada por el fin de la historia y habitamos las ruinas de un pasado ya irremediabilmente perdido, estas obras proponen una práctica deconstructiva donde “recoger las piezas desperdigadas”, “los restos”, “el detrito” y “los desechos de la historia” constituye una forma productiva para dotar de sentido este periodo.

En *El filo fotográfico de la historia* (2009), Elizabeth Collingwood-Selby analiza la confluencia entre el pensamiento histórico producto del historicismo y el desarrollo de la teoría fotográfica durante el siglo XIX. Si bien admite que no hay una relación directa o consciente, sino estructural entre ambos, esta tensión le permite a la autora dilucidar las técnicas de inscripción de la historia y sus límites, la relación entre memoria y olvido, y diferentes maneras de concebir la relación entre el pasado y el presente. ¿Cuál es esta relación estructural general que percibe? A grandes rasgos, el historicismo propone que por medio de la lectura de documentos históricos

originales se puede llegar a la verdad y anular la distancia entre el presente y el pasado, es decir, que es posible leer la historia sin desfigurarla, tal cual fue. Para el historicismo, el pasado es lo memorable, todo aquello que ha sido o que debe ser recordado. La fotografía —por lo menos en sus inicios—, es concebida como un espejo de lo real, un medio para captar el referente, para fijar un tiempo pasado sin desfigurarlos y cargarlos hasta el presente.⁵ La pretendida objetividad, imparcialidad, fidelidad y supresión de intermediarios por medio de las fuentes, hacían creer al historiador y al fotógrafo que podían leer el pasado más allá de su desaparición. Ese modelo hegemónico de escritura, memoria y visibilidad es puesto en duda rápidamente, porque Collingwood-Selby propone, vía Benjamin, que en el límite de la historiografía yace eso que resiste a la inscripción de lo memorable, eso que pasó, que exige ser recordado y sin embargo está irremediablemente perdido para la memoria de los hombres.⁶ Esta es quizás la diferencia que separa el monumento de la ruina (o el símbolo de la alegoría en el pensamiento de Benjamin). En su definición moderna, el monumento se erige para mantener viva la memoria de una persona o un acontecimiento, mientras que la ruina es residuo, una huella vacía de algo que fue, un puro descarte de la historia. En *El origen del drama barroco alemán* (1928), Benjamin contrapone el símbolo religioso a la figura de la alegoría en el *Trauerspiel*. Ahí donde el símbolo religioso representa una

⁵ En el primer capítulo de *El acto fotográfico*, Philippe Dubois hace un recorrido histórico de las diferentes teorías en torno al rol y la naturaleza de la fotografía, con énfasis en el valor de ésta como documento histórico. Agrupa los discursos en las siguientes categorías: una primera en que la fotografía es entendida como espejo de lo real (discurso de la mimesis), luego esto se invierte y la fotografía deviene un arma de transformación de lo real (discurso del código y la deconstrucción), y por último, la fotografía como huella de *un* real (el discurso del índice y la referencia) (73).

⁶ En el capítulo 2, “Dos poetas chilenos conversan con Benjamin sobre el fragmento”, retomamos y discutimos este tema en profundidad en relación al proyecto de *El libro de los pasajes*.

totalidad orgánica en la unión de lo material y lo transcendental, una conexión inquebrantable entre la forma y su esencia (o según su desfiguración romántica, forma y contenido), la alegoría se vacía de toda posibilidad de redención. Por el momento, no nos interesan tanto las implicaciones teóricas y epistémicas que la alegoría tiene en el pensamiento de Benjamin, sino dar a entender cómo “[e]l modo alegórico le permite volver visiblemente palpable la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso sino desintegración” (Buck-Morss 36).

Ya Peter Bürger, en *Teoría de la vanguardia* (1974), resaltaba la utilidad de este concepto para la teorización del objeto no-orgánico (i.e. las obras de vanguardia) (del que todas estas obras, de un modo u otro, son herederas). Bürger aclara que no resulta violento extrapolar el concepto que Benjamin desarrolla en relación al barroco, porque la inspiración inicial para este surge de su interés en torno a las obras expresionistas, también argumenta que es precisamente en la obra de vanguardia donde la teorización de la alegoría encuentra su mejor actualización. Hay varias características de este concepto en la interpretación que Bürger traslada a las obras de vanguardia. Las primeras dos están relacionadas a su carácter fragmentario, en especial a cómo lo alegórico extrae un elemento del todo, de la vida, lo aísla, para así romper con la unidad y el significado que está atado al símbolo; y cómo, al reunir posteriormente estos elementos aislados de la realidad, les otorga un nuevo sentido. Por otro lado, enfatiza el hecho de que la alegoría, “cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia” (99). De aquí en adelante concebimos las fotografías como ruinas del porvenir. Esto implica, por un lado, que son imágenes técnicas que fueron tomadas en el pasado, arrancadas del *continuum* de la vida para fijar un instante. Son estos fragmentos que han sido librados (vaciados) de su sentido original, y que al mismo tiempo, permanecen, como las ruinas. Es decir que hay un hilo invisible que las une con el momento en que fueron sacadas, pero este hilo es sumamente frágil. Si pudiéramos visualizar el espacio que

queda al darse este quiebre del sentido quizás podríamos ver el lugar preciso que pone en juego la literatura al momento de incorporar imágenes en su tejido textual. En otras palabras, lo que nos interesa es ver qué se hace con este intersticio, este espacio que se crea a partir del intercambio entre las imágenes y el texto.

1.1 Breviario literario-teórico de antecedentes

Desde la época colonial en la literatura latinoamericana hay obras como *Nueva crónica y buen gobierno* (ca. 1605), de Felipe Guamán Poma de Ayala, donde los componentes pictóricos (en su caso, dibujos) forman parte intrínseca de la estrategia discursiva y didáctica del texto. No obstante, en la tradición occidental, la revolución, el verdadero hito experimental iniciático del romance en torno a la mezcla de visualidad y literatura, tiene lugar hacia finales del siglo XIX, con la publicación del célebre “Un coup de dés jamais n’abolirá le hasard” (1897), del poeta simbolista Stéphane Mallarmé. La transgresión en su caso se da por medio de la versificación libre y la espacialización estructural del texto. Mallarmé disemina el poema a través del diseño y los juegos tipográficos, dando peso y materialidad a los espacios en blanco de la página. Como consecuencia, la unidad que este persigue ya no es tanto la del verso, como la de la página. La disposición textual permite que todos los elementos desplegados en la superficie surtan un efecto de acuerdo a las relaciones que entablan entre ellos (se acelera o ralentiza el movimiento, se crean ritmos, fugas, diferencias y equivalencias). En la breve nota que antecede el poema, Mallarmé declara que “Un coup de dés” es una partitura que presta las pistas de lectura y oralidad de modo visual (los acentos, los tonos y las pausas todos se sugieren por medio de las variaciones en tamaño y forma del texto). Este poema formaba parte de un proyecto más amplio, que nunca llegó a completar, titulado el

Libro, donde Mallarmé ponía en práctica su teoría de un “libro total”. Poco después de la muerte del poeta simbolista, los *ismos* y las vanguardias históricas (en su vertiente literaria) serán herederos de este ímpetu por cruzar los límites genéricos, ocupándose de adaptar múltiples técnicas visuales para quebrar con la tradición artística finisecular. Como afirma Antonio Monegal:

Cualquier intento de salvar la diferencia entre las artes implica un gesto simbólico de transgresión de los límites ontológicos: «un intento de desechar (o por lo menos enmascarar) la frontera entre el arte y la vida, entre el signo y la cosa, entre la escritura y el dialogo» (W. Steiner, 1982: 5). En ese espacio del lugar común, que es el límite de la diferencia, tiene lugar, tiene su espacio propio, el paso de la frontera. Ello explica que atraiga a la vanguardia algo tan común, tan tradicional como la analogía interartística, porque esta resulta un arma estratégica idónea para cualquier movimiento que se proponga acabar con la separación entre el arte y la vida. (*En los límites de la diferencia* 32)

En el caso puntual de las vanguardias latinoamericanas, es interesante el caso temprano de Vicente Huidobro y sus poemas visuales que tanto comparten con los *Calligrammes* (1918) de Apollinaire. Frente a la espacialización total del poema en la vertiente mallarmeana, los poemas de Huidobro y Apollinaire presentan una correspondencia entre el orden visual del texto y el contenido textual propiamente dicho, es decir que el contenido y la forma se relacionan miméticamente entre ellos (por ejemplo, en Huidobro, el poema sobre el molino *ilustra* un molino). Estos son poemas en los que hay una relación estrecha entre la poesía y la pintura (podríamos decir

que son una manera de dibujar con las palabras) que los distancia de la posibilidad de lectura en modo de partitura que proponía el poema de Mallarmé.⁷

En la genealogía de la poesía visual latinoamericana otro ejemplo posterior importante son los poetas concretos brasileños, quienes, más que inspirarse en las vanguardias históricas como el surrealismo, miraron en dirección de Mallarmé, Joyce, e.e. cummings y Ezra Pound en su giro hacia la visualidad. Gonzalo Aguilar distingue tres periodos en la producción del grupo formado por Décio Pignatari, Augusto de Campos y Haroldo de Campos: una primera que llama poesía concreta orgánica, de corte más mallarmeana, donde la palabra todavía está presente y desplegada en la espacialidad del poema; luego, la poesía matemática concreta, donde hay una deriva hacia las formas puras (esa “misma palabra hecha imagen” que citábamos anteriormente), cuya práctica está informada por las teorías psicológicas del *Gestalt* (la percepción de la forma global) y el ideograma de Pound. A partir de los estudios de Fenollosa sobre los ideogramas chinos, Pound comprende que a diferencia de la escritura indoeuropea, donde el significante establece una relación arbitraria con el significado al que se refiere, la escritura china es pictográfica, es decir, que el trazo representa el objeto al que se refiere de forma ideogramática. Esto lo lleva a concluir que ésta es una lengua poética, ya que no es una escritura ‘lógica’ ni secuencial, sino eminentemente metafórica. En la poesía matemática concreta brasileña el poema, la palabra, la imagen, está mediada por el diseño para ser percibida como una forma pura, en todas sus variaciones, simultáneamente. Por último, en su etapa militante, la poesía concreta explora otras

⁷ Para un análisis de los poemas de Huidobro y su contexto de producción, consultar Monegal, *En los límites de la diferencia* (57-82).

formas, sale a las calles, a los muros de la ciudad.⁸

En la prosa, el surrealismo es el primer movimiento literario en el que la cámara fotográfica ocupa un lugar realmente central (Rabb 245); esto se explica, en gran parte, por el énfasis que el movimiento pone en las fuerzas liberadoras del sueño, el subconsciente y la escritura automática (características todas que se llevan de la mano del funcionamiento del aparato fotográfico: la imagen se saca y queda latente hasta ser revelada, el aparato inscribe sólo con el operar de un botón, etc.). Pero también es importante señalar que, de todos los movimientos de vanguardia, fue quizás el surrealismo el único que logró dejar su gran marca *en* el campo de la fotografía por lo homologables que eran su discurso y técnicas para este otro medio (pensamos aquí en Man Ray y László Moholy-Nagy, o en herederos posteriores como los retratos dinámicos de Philippe Halsman o los fotomontajes de Grete Stern). En su ensayo “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (1929), Benjamin explora el potencial revolucionario de la poética de intoxicación en los surrealistas y observa un esfuerzo en ellos por alcanzar los efectos de los alucinógenos por medio de “[...] una específica iluminación profana, en una inspiración materialista; una inspiración antropológica, cuya preparación puede proceder del hachís, del opio o de otra cosa” (OC II.1: 303). La poética surrealista está ubicada en un umbral, es una revolución estética que al momento de la escritura de Benjamin no ha logrado cruzar a la revolución *per se*, porque para eso debe pasar del contemplar a la acción. A nivel de técnica fotográfica, esta iluminación profana puede ser alcanzada por medio de un proceso de des-automatización y de-

⁸ La relación e influencia no sólo va en dirección unilateral de la imagen al texto, sino que también el texto ejerce una gran influencia en muchos movimientos de las artes visuales como el lettrismo, el arte pop, entre muchos otros. Nos abstenemos de hacer un listado extenso de estas interacciones para limitarnos al estudio de nuestro campo, la literatura.

semantización de los objetos, que posteriormente observaremos está muy presente en los ensayos fotográficos de Eduardo Lalo. La novela *Nadja* (1928), de André Breton, es un ejemplo temprano de la unión entre fotografía y texto, ya que incluye una serie de imágenes fotográficas de personajes, objetos del diario vivir, dibujos y espacios de la ciudad, todos sacados de su contexto. También la fotografía (además de la técnica del *collage*) están muy presentes en *Le Paysan de París* (1926), de Louis Aragon.

En el campo chileno en nuestra época hay varios precedentes en la práctica de la unión de ensayo y fotografía (y escritor/fotógrafo) que vale la pena resaltar: *El infarto del alma* (1994) de Diamela Eltit y Paz Errázuriz y *La Efímera Vulgata* (1986/2012) de Enrique Lihn y Luis Poirot. En ambos casos los libros contienen fotografías de cuerpos marginales; en el primero son imágenes que toma Errázuriz de locos enamorados/enamorados locos que viven en un hospital psiquiátrico en Putaendo, mientras que en el otro son imágenes de travestis que caminan a la noche en medio del carnaval por el barrio del Raval, cerca de la Rambla de Barcelona, durante los años de la vuelta a la democracia. En ambos casos, también, las fotografías surgen primero y desencadenan una reacción visceral en los escritores. Aunque Diamela Eltit viaja junto a Errázuriz al hospital, ella escribe su texto desde México. Y mientras que Lihn ve las fotografías de Poirot, no es hasta un mes después que escribe un largo poema inspirado en ellas que aparece (sólo el texto) por primera vez en *Pena de extrañamiento* (1986). En el 2012 la Universidad Diego Portales preparó una reedición del poema junto con las imágenes originales de Poirot. Otro antecedente, sobre el que nos extenderemos más en el segundo capítulo, es el arte-total de Zurita, que se extiende, con el pasar de los años, al arte público; por el momento, basta con referirnos al registro fotográfico del poema “La vida nueva” (1982) que fue escrito en el cielo de Nueva York con aviones y está incluido en *Anteparaíso* (1982) o la escritura *land art* de la frase “Ni pena ni miedo” en el desierto

de Atacama, que forma parte del poemario *La vida nueva* (1993), para entender cómo el poeta intenta reducir la distancia entre el arte y la vida desde un marco neovanguardista.

Volvamos, sin embargo, un poco más atrás, para trazar el desarrollo de la fotografía en América Latina y esbozar algunas de sus tendencias más características. La primera cámara fotográfica que llegó a América Latina lo hizo en el año 1839, escasamente seis meses después de la primera presentación del daguerrotipo en la Academia Francesa, a bordo de un buque escuela, en manos del abate francés Louis Compte (Cortés-Rocca 9). Esta escena se repite una y otra vez a lo largo del siglo XIX: una larga lista de exploradores, científicos y turistas europeos viajarán con la máquina para intentar captar imágenes de este espacio *otro*, que hasta hace varias décadas había pertenecido a los imperios del viejo mundo. Después de las guerras de Independencia, las nuevas formas del capitalismo y la explotación neocolonial obligaron a una nueva cepa de colonos a explorar y domesticar la geografía, los paisajes y los pueblos de esta tierra desorganizada. La función principal de la fotografía en la época era transponer una mirada que correspondiera a la visión europea, con intención de controlar la naturaleza caótica y desproporcional de América Latina, trazar su geografía exuberante y clasificar, en buena tradición positivista, a los pueblos originarios.⁹ Si esto aplica, en términos generales, a todas las naciones imperiales europeas, lo

⁹ Un libro importante para esta discusión es *Imperial Eyes* (1992), de Mary Louise Pratt, donde la autora traza cómo la escritura de viajes de autores/as europeas “reinventa” la visión que tenemos de América Latina. Si bien el libro no refiere a la fotografía, sino a la escritura científica y botánica de viaje, los dibujos, los grabados y la cartografía —por ejemplo en el influyente caso de Humboldt—, se puede afirmar que el ímpetu organizador y clasificador es similar a lo largo del siglo XIX. Lo visual, en un sentido global, es el medio por excelencia para dar forma al conocimiento “objetivo” y para crear un imaginario.

mismo puede ser dicho de las expansiones militares de Estados Unidos de fin de siglo XIX.¹⁰ La cámara (técnica, tecnología e intención) está teñida por un modo particular de ver y es propulsada por los intereses militares y comerciales de la época (Gabara 4): “From its inception, photography implied the capture of the largest possible number of subjects. No other prosthetic technology or figurative art had been so imperial in scope before” (Nouzeilles 40).

El marco de la fotografía permite una mirada clínica que ayuda a consolidar las identidades nacionales y a delimitar las fronteras de los territorios. El fortalecimiento de los estados nacionales hacia finales del siglo XIX y la progresiva modernización de las ciudades (el desarrollo de medios de transportación, la expansión de los medios de comunicación y el urbanismo) provocaron una serie de desplazamientos del campo hacia los centros de producción urbanos. Tanto la proletarianización masiva de la mano de obra como las políticas de apertura inmigratoria en países como Argentina y Brasil (cuyos trabajadores trajeron consigo tendencias anarquistas) dieron lugar a una ola de conflictos sociales a principios del siglo XX que hicieron que el Estado tomara consciencia de la necesidad de ejercer vigilancia sobre el cuerpo social. La fotografía funcionó en ese momento para identificar y controlar a los ciudadanos, al mismo tiempo que sirvió como registro visual de los cambios vertiginosos por los que pasaba la ciudad en su acelerado proceso de modernización, un proceso que estuvo marcado por el sentimiento de fugacidad y la desaparición de las instituciones de antaño.

¹⁰ Este es el caso del libro *Our Islands and their People as Seen with Camera and Pencil* (1899), de José de Olivares, cuya función es presentar al ciudadano norteamericano la topografía, la geografía, las ciudades, las costumbres y los modos de vestir de los sujetos y los territorios recién adquiridos por medio de la expansión militar (Cuba, Puerto Rico, Filipinas, Hawai).

El destino de la cámara fotográfica, hasta ahora, la había visto pasar por manos del extranjero (o de los locales pudientes, la burguesía urbana que por medio de fotografía creaba y proyectaba una imagen de sí misma) a las del Estado, pero en los años veinte, gracias al desarrollo y la popularización de la cámara portátil Kodak, una nueva generación de artistas locales decide tomar el aparato en sus propias manos para cuestionar las narrativas hegemónicas del siglo XIX. Como sostiene Esther Gabara en *Errant Modernism* (2008), las primeras preguntas que se postulan los artistas e intelectuales modernistas cuando finalmente se vuelcan hacia la fotografía son: “How do I capture an accurate image of this Modernity? Who is the subject and who is the object of this photographic encounter?” (1). Para Gabara, el cambio de manos del extranjero al local, es decir, la apropiación por parte del nativo del aparato extranjero capaz de una supuesta “objetividad representativa” crea las condiciones de posibilidad para una redistribución de lo sensible, una reformulación y subversión de los códigos visuales y las expectativas de los géneros fotográficos. La fotografía se convierte, en el recorrido argumental de esta autora, en una herramienta imprescindible para criticar los discursos etnográficos heredados (por ejemplo, en el caso del brasileño Mario de Andrade) y la naciente cultura de masas (en el mexicano Salvador Novo y compañía). El caso Andrade llama la atención por dos razones: primero, porque aunque las vanguardias latinoamericanas ya habían establecido un puente entre sus obras y el arte plástico (diseño de revistas, poemas-murales, poemas visuales, etc.), entre la literatura y fotografía esta relación todavía era relativamente distante (Andrade incluso antecede a *Nadja*);¹¹ y, segundo,

¹¹ Vale la pena una aclaración: los escritores se interesan por la fotografía desde el momento mismo de su aparición (por ejemplo, la denuncia célebre de Baudelaire del *Salón* data de 1859) y también que con frecuencia la incluyen *temáticamente* en sus creaciones (en América Latina tenemos el

porque este autor *se hace cargo* de la cámara, es decir, es un autor-fotógrafo, una figura todavía poco común para la época. Nos valemos ahora del ejemplo de la obra *O turista aprendiz* (1927), de Mario de Andrade, para ilustrar cómo los movimientos artísticos de la época se van interesando progresivamente por la fotografía y los mecanismos tentativos que estos exploran para invertir la mirada imperial de la que venimos hablando.

El argumento principal de *Errant Modernism* es que las fotografías de Mario de Andrade se estructuran en torno a “prácticas de errancia” (10), en las que aplica simultáneamente el doble sentido de la palabra errar: no sólo en su acepción de no acertar al blanco (cometer un error), sino también en el sentido de movimiento (deambular por el territorio). *O turista aprendiz* expone la visión de un turista nativo que transita su propia tierra y erra en su intento de registrar la experiencia. No obstante, hay que tener presente la intencionalidad detrás de esta estrategia. En Mario de Andrade hay un esfuerzo consciente por invertir los modelos tradicionales y el lugar privilegiado que se le da al punto de vista del explorador europeo. Esta propuesta de inversión crítica tiene algunos paralelos estructurales (aunque quizás no del todo intencionales) con la teoría antropófaga de Oswald de Andrade: tomar la tradición (o la técnica) cultural europea y deglutir, procesar y transformarla, en un sentido simbólico, para crear lo local a partir de nuevas coordenadas. Desde el plano formal de la imagen, las fotografías del escritor brasileño distorsionan la representación mimética tradicional y construyen lo que él ha llamado “‘apprentice tourism’, a form of travel and exploration that was both touristic and critical of its own acquisitive gaze” (17). De lo que se trata aquí es de problematizar la visión naturalizada que ha creado la cultura visual

ejemplo de Horacio Quiroga). Nos referimos aquí, sin embargo, al hecho —literal— de incluir fotografías en textos literarios.

del Brasil; el error apunta a descolocar, distorsionar y sacar de su lugar de confort a la representación mimética.

O turista aprendiz se enfrenta a las convenciones genéricas del paisajismo, el retrato, el ensayo-fotográfico y la literatura. Un caso, entre muchos, que puede traer a la luz las estrategias visuales de Mario de Andrade es la fotografía “Desvairismo por acaso” (1927). Como demuestra Gabara, Mario de Andrade tiene considerable experiencia en el manejo de la cámara fotográfica y un conocimiento amplio de sus técnicas y reglas de composición clásicas, pero sin embargo, decide subvertir estos códigos. Vista desde los ojos de la historia de la fotografía europea y americana “Desvairismo por acaso” es una foto que hace todo mal: corta las cabezas de los modelos, está tomada desde un ángulo irregular, la iluminación es anómala y ni siquiera se puede ver el paisaje que cualquier fotografía turística debería mostrar; es una foto, en muchos sentidos, descontextualizada (43). En otras fotografías que aparecen en el libro, los juegos de perspectiva y focalización descentrada, la inversión de la jerarquía entre paisaje y modelo, la desconexión entre texto (semi-ficcional) e imagen, o el uso intencional de la pose, todos apuntan a un uso diferencial de la imagen. Mario de Andrade está consciente del medio y de sus pretensiones objetivistas, conoce sus convenciones y las explota para crear una nueva narrativa, un modo crítico de reconfigurar la herencia visual del Brasil. Estas imágenes, que no son del todo representativas ni abstractas, son un punto entremedio que le permite al autor redefinir los actores y el espacio local (lo que se puede ver y cómo verlo), y al mismo tiempo parodiar la visión del turista-explorador. Es posible contraponer el caso de Andrade con el de Juan Rulfo (1917-1986), autor que en la década del cincuenta dio a luz a dos de las obras literarias latinoamericanas más significativas del siglo XX: *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). La publicación de *Pedro Páramo* causó notable revuelo entre sus primeros lectores y críticos por ser una novela elíptica, no-cronológica y

distintivamente *moderna* que rompía de forma drástica con los modelos narrativos tradicionales de la literatura mexicana. Por medio de una mezcla de voces (cada una perteneciente a su propio tiempo y espacio) que se intersecan, se interrumpen y se sobreponen una a la otra, Rulfo da forma a un tiempo fantasmagórico en el que todo coexiste simultáneamente. En comparación con el impacto que ejerce en las letras (se considera un precursor indiscutible de los escritores del *Boom*), la producción fotográfica de Rulfo es prácticamente desconocida.¹² Junto con el estudio de la historia colonial mexicana, la antropología, la música del Barroco y la arquitectura, la fotografía fue uno de los campos principales a los que se dedicó el autor en su larga vida fuera de la literatura. El conocimiento técnico que demuestran sus fotos y las dimensiones de su biblioteca personal, que según José Carlos González Boixo cuenta con “10,000 volúmenes, [de los cuales] cerca de 800 se refieren a la fotografía” (253), son testimonio de la pasión sostenida y el estudio sistemático digno de un profesional. Rulfo da inicio a su actividad fotográfica en la década del treinta, luego tiene su periodo de mayor producción entre la década del cuarenta y cincuenta, y continúa, con menos intensidad, hasta los años sesenta. Entre 1947 y 1952, Rulfo trabaja como capataz y agente de ventas para Goodrich Euzkadi. El puesto de vendedor ambulante de llantas le da acceso a un auto de la compañía, con el que puede viajar y conocer gran parte del país, siempre acompañado por su cámara. En 1949, publica una selección de fotos en la revista *América* y, aunque en 1960 tiene una exposición individual en Guadalajara y esporádicamente aparecen publicadas sus imágenes en diferentes revistas, no es hasta el año 1980 que el Palacio Nacional de Bellas Artes de la Ciudad

¹² Aún así, no es un hecho menor que en *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (1994), el historiador y crítico de arte Oliver Debroise incluye a Rulfo como exponente fotográfico del género pastoral.

de México lo honra con una gran muestra de su obra. De esa exposición y su catálogo titulado *Homenaje nacional* sale el libro *Inframundo* (1983),¹³ que por primera vez da a conocer la producción visual de Rulfo más allá de las fronteras nacionales mexicanas. En la última década ha habido un renovado interés por explorar esta faceta olvidada del autor, redescubrimiento impulsado en gran parte por RM editores, quienes hasta la fecha han editado por lo menos tres colecciones de los archivos fotográficos de la Fundación Juan Rulfo.

Al acercarnos a las fotografías de Rulfo luchamos contra un primer impulso de relacionarlas con su universo narrativo. Es difícil no hacerlo, ya que la temática de las imágenes por momentos se superpone a elementos de sus trabajos escritos. Según la división propuesta por Andrew Dempsey en *100 Fotografías de Juan Rulfo* (2010), la obra fotográfica puede ser organizada en torno a cuatro núcleos. En primer lugar, las fotografías de los edificios de México (ruinas de pirámides precolombinas, antiguas iglesias desoladas de pueblos y la arquitectura moderna de la ciudad de México); una segunda serie, aunque es difícil hablar de series cuando el autor nunca expresa la intención de agruparlas de esta manera, relacionada a la vida y muerte de los pequeños pueblos (de corte más etnográfico, tiene como eje las celebraciones tradicionales y el folklore, los remanentes de una cultura que está en vías de desaparición); tercero, los grandes paisajes mexicanos; y por último, los retratos de familiares y amigos escritores. La obra fotográfica

¹³ *Inframundo* incluye una selección de 100 fotografías que hasta el día de hoy aún siguen siendo las más emblemáticas de Rulfo. Un dato revelador de la edición es que a pesar de que incorpora comentarios y entrevistas de autores y poetas centrales de la tradición mexicana (Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska), cada uno de ellos opta por hacer referencia a la obra *literaria* de Rulfo; esto, dentro de una colección en homenaje a las fotografías del autor, resulta cuanto menos paradójico. El abordaje de índole más riguroso de la obra visual sólo tendrá lugar en las décadas posteriores a esta publicación iniciática.

de Rulfo se caracteriza por su impronta formal de corte esteticista y clasicista (González Boixo); en otras palabras, a diferencia de las imágenes intencionalmente descentradas, descontextualizadas y “malas” de Mario de Andrade, las de Rulfo son artísticas, impecables desde el punto de vista técnico y correctas desde su planteamiento estético.¹⁴ Por esta razón, es necesario desligar a Rulfo escritor del Rulfo fotógrafo: aunque ambos coincidan a nivel temático, la finalidad de los procesos estéticos que aplican en cada medio es opuesto. Por un lado, Rulfo escritor *crea* una lengua literaria; lo hace a partir de la materia prima de una cultura regional, que luego es combinada con influencias modernizantes. A este proceso Ángel Rama lo ha llamado, siguiendo la teorización del sociólogo cubano Fernando Ortiz, transculturación. En tanto agente de la transculturación, la función del autor es de mediador, es decir que este recupera el habla y el contar popular, pero lo

¹⁴ En “Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo” (2006), José Carlos González Boixo establece una cronología detallada de la obra visual de Rulfo (como fotógrafo, pero también incluye sus trabajos en el cine) y luego, en lugar de apoyarse en un análisis temático e impresionista de imágenes, las aborda desde categorías estéticas. He aquí una importante definición del su estilo, acompañado por una genealogía de sus influencias: “La consideración de Rulfo como clasicista tiene que ver con el lugar que ocupa en el panorama de la fotografía mexicana y latinoamericana. Su modelo mas cercano es Manuel Álvarez Bravo en el campo de la fotografía antropológica [...]. Con posterioridad a Rulfo, han continuado esa tendencia las mexicanas Mariana Yampolsky y Graciela Iturbide, y el brasileño Sebastião Salgado. Al margen de las naturales diferencias, entre todos estos autores hay coincidencias en la representación de personajes rurales, muchas veces indígenas, donde se combinan el indudable valor testimonial con el interés estético. La frecuente utilización de planos medios y la calidad fotográfica, basada primordialmente en la iluminación, proporciona a los personajes una gran intensidad. No menos clasicista se muestra Rulfo en las fotografías paisajísticas, en las que percibimos la influencia de los estadounidenses Ansel Adams y Edward Weston. [...] Pero, sobre todo, Rulfo *es un autor clásico por su alejamiento de planteamientos que pudieran considerarse vanguardistas*, tanto de aquellos que mediante recursos técnicos modifican la visión natural de la fotografía (recordemos a un precursor como Man Ray) como de los que se crean a partir de una escenografía artística alejada de situaciones que consideraríamos normales o habituales en la realidad” (261, mi énfasis). Rulfo además dedica dos textos a fotógrafos que admira, Henri Cartier-Bresson y Nacho López; estos están reproducidos en *100 fotografías de Juan Rulfo*.

filtra por el lente modernizador de la literatura.¹⁵ Aunque en primera instancia las características que señala Rama parezcan apuntar hacia una transcripción de la lengua oral y popular, lo que ocurre es que el autor está dando forma a una construcción literaria. En otras palabras, Rulfo emerge como un gran renovador de la literatura gracias al rescate de estilos que parecen reales y su consecuente actualización. Rulfo fotógrafo, por otro lado, conoce a la perfección la técnica fotográfica, lo que le permite producir imágenes bellas, hermosas desde el plano estético, que no representan una modificación del lenguaje fotográfico en sí, sino que se amoldan perfectamente a él. Es posible que la comparación entre Andrade y Rulfo resulte un tanto injusta, en especial si tomamos en cuenta el hecho de que este último no tiene pretensión de publicar o ser reconocido como fotógrafo (por lo menos abiertamente), sino que para él la fotografía representa una práctica independiente de su actividad principal de ese momento, la literatura, por más que ejerza ambas en simultáneo. Recordemos que, a pesar de tener una amplia colección de negativos (se estima que en la Fundación hay más de 6,000), el autor nunca seleccionó una fotografía suya para ilustrar sus libros.¹⁶

¹⁵ De acuerdo con Rama, los rasgos del habla popular que rescata son: [...] simplicidad del léxico que admite dialectismos y regionalismos con prudencia; construcción sintáctica concisa con oportuno uso de frases hechas; tendencia lacónica y aun más, elíptica, en el mensaje lingüístico; tono menor y carencia de énfasis (salvo en los remedos caricaturescos de la oratoria) homologando valores dispares en el discurso en una misma tesitura; apagamiento prosódico tal como lo apuntan los contextos explicativos; tesonera prescindencia de cultismos y eliminación de la terminología intelectual” (*Transculturación narrativa* 113).

¹⁶ Las primeras ediciones de Rulfo en el Fondo de Cultura Económica tenían dibujos en tinta china, como los de Ricardo Martínez en el principio y el final de *Pedro Páramo*. Sólo en ediciones posteriores como la de Cátedra (1^{ra} ed. 1983) se acompaña el texto con fotografías tomadas por Rulfo, sin pie de página y fuera de contexto. En dicha edición utilizan imágenes que son de la fotografía que Rulfo sacó para la película *La escondida* (1956) de Roberto Gavaldón, con María Félix y Pedro Armendáriz.

De los últimos ejemplos se desprende que lo que buscamos son usos *diferenciales* de la imagen. Retomando la distinción hecha por Roy Wagner en *Symbols That Stand for Themselves* (1986), en el modo convencional de simbolización un símbolo siempre denota otra cosa que sí mismo. Por ejemplo, debido a convenciones sociales y culturales alrededor de la escritura, la palabra silla nos remite a un sonido particular del lenguaje, al mismo tiempo que al objeto silla. Sin embargo, en el modo diferencial de simbolización (como sería el uso de una palabra en una metáfora o fuera de su contexto usual) ésta puede tomar otro significado e incluso llegar a significarse a sí misma. Esto es lo que sugerimos que pasa con la estrategia de los poetas concretos brasileños: gracias al diseño, la palabra-poema no refiere más a su significado usual mimético-representativo, sino que responde a la palabra hecha imagen, a sí misma. Es, también, lo que procura Andrade por medio de sus prácticas de errancia: descolocar y transformar nuestros modos de lectura. En otras palabras, no buscamos imágenes que reproduzcan la realidad “objetiva” (que ya sabemos está teñida por el “ojo imperial”), que establezcan equivalencias tradicionales de significación y que sigan los modelos normativos de visualidad, sino las que interrumpan esta dinámica y alteren nuestros modos de ver.¹⁷

Algo de esto se intuía en el salto epistémico que tiene lugar cuando la máquina fotográfica pasa de las manos del colonizador al colonizado. Dependiendo del contexto, los usos, estrategias y fines que persigue la fotografía pueden diferir por completo. Esta tensión entre usos y fines forma parte del trasfondo de la interpretación que hace Agamben del dispositivo. En “¿Qué es un

¹⁷ Retomamos este punto en el capítulo 1, “‘La sofisticación de la pérdida’: usos y abusos de la fotografía en la obra de Eduardo Lalo y Edgardo Rodríguez Juliá”; lo desarrollamos en relación al quiebre y expansión del campo de lo sensible, según lo explora Rancière.

dispositivo?” (2007), Agamben se da a la tarea de establecer una genealogía de este término en los escritos de Michel Foucault, para luego actualizarlo y hacer una propuesta para nuestros días (digamos que transita entre la doble significación del término dispositivo: el filosófico y el de la máquina *tout court*). Para el filósofo italiano, este “es un término decisivo en la estrategia del pensamiento de Foucault” (249) y quizás “el término técnico esencial” (252) que define su investigación sobre la gubernamentalidad. Por desgracia, Foucault no provee una definición explícita de este término en su obra; Agamben debe definirlo de modo sesgado, por medio de aproximaciones y sugerencias que hace el filósofo francés en entrevistas. Según Agamben, el dispositivo es la técnica general que liga todas las preocupaciones intelectuales de Foucault y “[n]o corresponden a tal o cual medida policíaca, o tal o cual tecnología del poder, y menos a una generalidad obtenida por abstracción, sino más bien a [...] ‘la red que existe entre esos elementos’” (253). Más adelante, el italiano llamará dispositivo a “aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (257). En esta definición, la función central del dispositivo “implica un proceso de subjetivación, [y debe] producir un sujeto” (256). Si bien es evidente que las investigaciones de Foucault revelan una amplia cantidad de elementos (prácticas, discursos, saberes, leyes e instituciones) que amoldan y dirigen los procesos de subjetivación a lo largo de la historia, lo que pretende Agamben es reactualizar el término. Por esta razón, extiende la capacidad del dispositivo a elementos contemporáneos. Esto no debe sorprender, ya que el contexto histórico desde el que escribe el italiano es una época marcada singularmente por la proliferación indiscriminada de dispositivos modernos como los celulares, las pantallas y las computadoras que hoy día enmarcan todas y cada una de nuestras interacciones.

La apuesta de Agamben por rescatar el término foucaultiano tiene como horizonte desarrollar estrategias de resistencia y coexistencia ante la inevitable proliferación de estos aparatos. A diferencia de los dispositivos tradicionales que analizaba Foucault, los dispositivos modernos ya no se caracterizan por la producción de subjetividades, sino al contrario, por sus “procesos de *desubjetivación*” (262). Es decir, por la puesta en marcha de una suerte de reducción que borra todas las diferencias identitarias y subjetivas. Por ejemplo, ahí donde el dispositivo penitenciario crea un sujeto escindido que tiene la posibilidad de apelar a la confesión y a la penitencia para volver a ser su antiguo yo en la sociedad, el dispositivo del celular reduce al sujeto a un número por medio del cual en el futuro puede ser controlado. Los mecanismos de control siguen estando en funcionamiento, sólo que su economía alcanza un punto de eficiencia y propagación máxima. En cualquier caso, para Agamben no se trata de resistir ciegamente el embate de la tecnología, sino de actualizar estrategias para que los cuerpos se reapropien los medios de creación y control de subjetividades que han sido cooptados por la tecnología. Es en este sentido que propone la estrategia a seguir, la “profanación”:

El problema de la profanación de los dispositivos (es decir, de la restitución al uso común de aquello que fue tomado y separado en ellos) es urgente. Este problema no será jamás correctamente formulado en tanto aquellos que lo poseyeron no sean capaces de intervenir también en el proceso de subjetivación, así como en los propios dispositivos, para traer a la luz ese “Ingobernable” que es a la vez el punto de origen y el punto de partida de toda política. (264)

Este último punto resalta la necesidad de re-apropiar el dispositivo fotográfico para des-automatizar la percepción y darle otra función, otro significado, otra fuerza. Otro breve ejemplo puede ayudar a iluminar esta idea: desde su llegada al nuevo mundo en el siglo XIX, la fotografía

funcionó como herramienta en el proceso de organización del Estado, fue central al momento de registrar los individuos para luego poder ejercer control sobre la ciudadanía (cartas de identidad, fotos policiales, etc.); en los años setenta y ochenta en el Cono Sur ese mecanismo se subvierte y la fotografía se vuelve una herramienta ciudadana en la documentación y resistencia de abusos de derechos humanos (Schwartz y Tierney-Tello 3). Al “profanar” el uso de un dispositivo de control como las cédulas de identificación, las Madres de Plaza de Mayo y otros grupos se han reapropiado una tecnología que había sido cooptada por el Estado, explotando el valor indicial de la imagen dentro de un contexto en el que el “esto ha sido” (*La cámara lúcida* 121) que Barthes señalaba como el *noema* central de la fotografía se vuelve un arma indispensable de lucha.

La profanación del dispositivo puede tomar muchas formas, pero para alcanzarlas es primero necesario entender el funcionamiento en sí del dispositivo en cuestión. En este caso nos referimos al estudio clásico que ofrece Laura Mulvey en “Placer visual y cine narrativo” (1975), conscientes de las limitaciones que éste puede tener en relación a la fotografía. Por medio de un análisis fundamentado en la teoría psicoanalítica y la teoría feminista, Mulvey rastrea los mecanismos visuales y psicológicos que utiliza el cine narrativo clásico de Hollywood para explotar el placer visual en el espectador. Este tipo de cine funciona a la medida como caso de estudio porque es un sistema de representación altamente codificado que responde a la ideología dominante hetero-patriarcal. De acuerdo a Mulvey, el cine narrativo manipula el impulso escopofílico, *voyerista* del espectador al promover la identificación con el personaje principal masculino (que toma el lugar de la mirada “activa” masculina) y la erotización del personaje secundario femenino (que toma el lugar “pasivo” de la imagen en tanto objeto de deseo u objeto de exhibición). El personaje femenino ejerce una doble función: por un lado, representa el objeto erótico para el personaje de la historia que se desarrolla en la pantalla, al mismo tiempo que es el

objeto erótico para el espectador que se encuentra en la sala. En el encuentro de estas dos miradas (espectador/personaje principal), “el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia” (371). En este caso, la crítica británica desarrolla un esquema en el que simultáneamente entran en juego las nociones de escopofilia en Freud (“el placer de mirar a otra persona en tanto objeto” [367]) y la escopofilia narcisista en Lacan (el estadio del espejo,¹⁸ en donde por medio de un proceso de identificación el infante (se) reconoce (en) su propia imagen en el reflejo de un espejo/madre, lo que da pie al placer y a una primera instancia de construcción del yo; esta imagen también la malinterpreta como una suerte de yo-ideal). A lo largo de nuestro análisis prestamos atención a los mecanismos que dan pie o no a este proceso de escopofilia e identificación en el espectador. Un texto como *Cámara secreta*, de Rodríguez Juliá, cuyo tema central es la fotografía erótica, tiene un impulso escopofílico evidente; sin embargo, es interesante notar el hecho de que la doble identificación que apunta Mulvey se revela incluso cuando la escritura de Rodríguez Juliá no tiene que ver con lo erótico. Por contraste, aunque se aboca a la creación de una mirada, Lalo persigue estrategias que buscan romper con el proceso de identificación y desviar el placer que se deriva de él.

¹⁸ El estadio del espejo representa la piedra fundamental del orden imaginario, uno de los tres órdenes que estructuran el pensamiento de Lacan (lo imaginario, lo simbólico y lo real). Por eso, no se puede subestimar la centralidad de la relación entre el yo y la imagen especular dentro del sistema lacaniano. Esta identificación ocurre entre los 6 y 18 meses de nacido, y dado a que tiene lugar antes de tener control motoro de su cuerpo, esta primera instancia en que el infante reconoce la imagen de sí como un todo (no ya fragmentario, como lo experimenta con sus sentidos), resulta ser “la matriz simbólica en la que el yo [*je*] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (Lacan, “El estadio del espejo como formador” 100).

El sistema de representación del cine narrativo es convencional y tradicional; por eso posee una serie de herramientas (como el mismo dispositivo cinematográfico, el diseño arquitectónico de la sala de cine, la edición, los planos, el sonido) que tienen como fin sostener y naturalizar una realidad ilusoria para obtener el efecto deseado de identificación y placer. Mulvey resume el funcionamiento del dispositivo de la siguiente manera:

Existen tres diferentes formas de mirar asociadas al cine: la de la cámara cuando graba los acontecimientos, la del público cuando contempla el producto acabado y la de los personajes que se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras subordinándolas a la tercera, pues su objetivo consciente siempre es eliminar la presencia intrusa de la cámara y evitar que el público adquiera consciencia de su distanciamiento. Sin la supresión de estos dos elementos (la existencia material del proceso de filmación y la lectura crítica por parte del espectador), el drama de ficción no puede conseguir realidad, verosimilitud, naturalidad. (377)

Hay que enfatizar que este proceso funciona a la medida en el cine narrativo, pero no tiene por qué aplicar necesariamente a un tipo de cine o arte visual de corte experimental. De cualquier modo, el análisis de la figura del espectador y el placer visual que describe Mulvey, es útil al momento de trasladarla a otros campos, en especial, a la fotografía. Después de todo, aún tomando en cuenta sus diferencias, desde un punto de vista técnico y epistémico, estos son dispositivos que comparten mucho.

Cabe preguntar ahora: ¿Qué tipo de espectador precisan las obras que seleccionamos? ¿Cuáles son sus modos de lectura (y sus modos de ver) versus los que propone la voz y la mirada autoral? ¿Qué estrategias pueden emplear los autores para “socavar la propia mirada *voyerista*-

escopofílica, que constituye un placer fundamental en el placer fílmico tradicional” (377)? ¿O existe acaso alguna manera de que la mirada sea utilizada de modo crítico, en beneficio de la experiencia de lectura? ¿Será posible que para lograr esto, nuestros autores desvíen, fragmenten e interrompan los métodos tradicionales de representación mimética? ¿Es suficiente con eso? Es decir que, en lugar de apelar al placer visual y manipularlo en pos de la satisfacción y la materialización de las fantasías del espectador, aquí se aproveche ese distanciamiento para romper con el hechizo de la identificación.

Y, más aún, ¿cuán posible es romper con el efecto de identificación, este instinto escopofílico de la imagen, si este forma parte íntegra del proceso en el que nuestro aparato psíquico reconoce y *se* reconoce en las imágenes? Un crítico que dedicó mucho tiempo a reflexionar sobre estos temas fue Walter Benjamin. Aunque la producción teórica de Benjamin en torno a la fotografía data de los años treinta, aún hoy esta es relevante para la teoría moderna del arte y de la imagen. Un primer problema al acercarnos a Benjamin es el carácter voluble y asistemático de su pensamiento; a través de los años sus ideas cambian, e incluso, no las define intencionalmente. Este es el caso del “aura”, el concepto central en su concepción de la imagen y el arte diseminado a lo largo de la obra, y acaso el término más abusado en toda la crítica de la imagen. El “aura” tiene la primera de muchas apariciones en el texto “Pequeña historia de la fotografía” (1931): “Pero, ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irrepetible aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle” (OC II.1 394). Benjamin afirma, en esta ocasión, que el aura es un componente fundamental de los años formativos de la fotografía, no sólo por el hecho técnico de contar con una cámara primitiva, sino porque el tiempo que se tarda en tomar una foto crea un espacio en el que el sujeto se “devela”, por así decirlo (nótese la relación estrecha entre el aura y el retrato). El giro más dramático —y ambiguo— de este concepto

tiene lugar en el célebre ensayo tardío “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1939), donde Benjamin imputa la pérdida del aura del arte tradicional a los medios de reproductibilidad técnica. El “aura” se encarna en el concepto de autenticidad, es decir el peso que le da la tradición, la historia y la función ritual a la obra de arte, en fin, eso que hace que estas piezas únicas expresen una distancia infranqueable entre el espectador y el objeto. La desaparición del aura (entiéndase, una nueva proximidad y acceso a la obra de arte), no es interpretada por Benjamin en términos netamente negativos, ya que produce una nueva relación entre el arte y la masas. Esta desaparición revoluciona la función del arte, haciendo que pase del campo del ritual a la política.

No hay que olvidar que en estos años Benjamin escribe en contra de la cooptación del valor ritual de la obra por parte del fascismo, siempre con vistas al modelo de la Revolución Rusa. Por eso, “El autor como productor” (1934) tiene como horizonte inmediato los desarrollos en el arte soviético y su argumento central gira en torno a la idea de que el autor debe trascender su campo de especialización (la literatura, la escritura, el periodismo) y adoptar el rol de productor. Para Benjamin, no es suficiente con que el autor presente una actitud solidaria con el proletariado, ya que a pesar de sus buenas intenciones esto puede servir una función contra revolucionaria. El llamado del autor como productor apunta, en primer lugar, a una necesaria reapropiación de los medios materiales de producción (el autor tiene que repensar su relación con ellos con el fin de apropiarlos, a su manera, y transformarlos). Segundo, por medio de cambios en la técnica, el autor debe lograr que los consumidores también se conviertan en productores. ¿Cómo lo logra? En teoría, esto ocurre mediante una toma de consciencia que tiene origen en la crítica de los medios de producción, que posteriormente lleva a los espectadores a tomar parte activa y colaborar en la creación y el sentido de la obra. No es difícil ver que esta postura tiene ecos en el futuro llamado

a “profanar” el dispositivo de Agamben; en Benjamin, el caso paradigmático que encarna esta teoría es el teatro épico de Brecht (sobre el que, por cierto, escribirá en múltiples ocasiones). La propuesta de Brecht rompe con el modelo aristotélico del teatro dramático. Tradicionalmente, este está sujeto a las unidades de tiempo, espacio, acción y el efecto mimético que esto produce permite alcanzar la catarsis (no hay que olvidar que este teatro funciona también gracias a un tipo de identificación); después de esta simple descarga emocional, las personas pueden volver a vivir en paz y balance en la sociedad. Brecht considera que el teatro es una herramienta de compromiso político, pero sólo puede llegar a serlo realmente al reapropiar el dispositivo y cambiar sus técnicas. El teatro aristotélico se aboca a la creación de una ilusión placentera y, según Brecht, al menos que haya un efecto de distanciamiento [*Verfremdungseffekt*] que quiebre con esa ilusión, el espectador nunca podrá alcanzar algún tipo de concientización real. Partiendo entonces de los elementos básicos del dispositivo teatral (el espacio, los actores, el público) y modificando sus funciones, tanto el espectador como el actor pueden llegar a internalizar el mensaje político de las obras. El teatro épico llega al distanciamiento por una serie de técnicas, entre otras, por el quiebre en la actuación (no se actúa, se narra, el actor rompe la cuarta pared y se dirige al público) y la interrupción constante de la acción (para que no sea posible sumergirse en las emociones, sino que tenga que procesar por medio del intelecto lo que ocurre en el escenario). Por sobre todas las armas que tiene a su disposición en el arsenal, Benjamin resalta el principio de interrupción del montaje como el ente estructurador de todo el proyecto brechtiano:

[...] con el principio de interrupción, el teatro épico acoge un procedimiento que ustedes conocen en los últimos años por el cine y la radio, por la prensa y la fotografía. Se trata del procedimiento del montaje: lo montado interrumpe ese contexto en el que está montado. [...] Pero la interrupción no es aquí un estímulo,

sino que tiene función organizadora. Al detener la acción, está obligando al oyente a tomar posición ante los acontecimientos, y obligando al actor a tomar posición ante su papel. (*OC* II.2 311-12)¹⁹

La función de la interrupción es crear una pausa para establecer una distancia cognoscitiva (romper con la identificación, la mimesis, la catarsis aristotélica) en la que el espectador y el actor tomen consciencia de su lugar en la maquinaria del espectáculo teatral. Esta postura ha sido criticada en parte por Jacques Rancière en *The Emancipated Spectator* (2009), ya que para el filósofo francés no existe necesariamente una relación de causa y efecto que conecte la intención del mensaje político de un artista con la interpretación del mensaje que hace el espectador de la obra (15) (una preocupación análoga aparece en el argumento de Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others* [2003]: cómo las imágenes violentas de guerra despiertan emociones en los espectadores y aún así estos terminan sumidos en la indiferencia y la falta de acción). Pese a estas críticas, creemos que la técnica de montaje es una herramienta útil en la des-automatización de la percepción y el quiebre de la relaciones causales que establece la narración lisa, llana y autoritaria. Ciertamente, una técnica por sí sola no tiene por qué tener un efecto particular o calculado en el espectador, sino que tiene como fin lograr algo mucho más asequible: cumplir una función

¹⁹ Similar a como ocurre con el aura, el montaje tiene fluctuaciones terminológicas a lo largo de la obra de Benjamin: “In surveying the term’s semantic range and occasional vagueness, one can easily receive the impression that it functions like a useful conceptual prop in Benjamin’s texts, its role subordinated to what invariably appear to be more pressing concerns—the need for an alternative thinking on history in the face of modernity’s loss of experience, the rise of new epic forms in drama and prose, the poetics of allegory and citation, and the function of film and photography in redefining the status of art and the mechanisms of aesthetic experience” (McBride 41). No obstante esta observación, en el capítulo dos prestamos particular énfasis a la figura del montaje, analizamos su influencia en el proyecto global de Benjamin y la usamos como herramienta para examinar la obra de los poetas chilenos Juan Luis Martínez y Diego Maquieira.

facilitadora, abrir un camino posible, un campo de posibilidad, que después queda a disposición del espectador. En otras palabras, no hay que esencializar una técnica y menos afirmar que ésta siempre funciona como previsto, sino entenderla insertada dentro de ciertas prácticas, en un contexto particular. A efectos de esta discusión conviene citar algunas conclusiones a las que llega John Berger en un texto donde analiza los fotomontajes de John Heartfield, “Political Uses of Photo-montage” (1969). Si bien por un lado Berger resalta el fotomontaje como una herramienta importante de educación política, por la dialéctica que entabla entre el efecto de realidad fotográfico y la capacidad de su reorganización:

With scissors he cuts out events and objects from the scenes to which they originally belonged. He then arranges them in a new, unexpected, discontinuous scene to make a political point. [...] The peculiar advantage of photo-montage lies in the fact that everything which has been cut out keeps its familiar appearance.
(*Understanding a Photograph* 25)

Por el otro, admite que la eficacia de dicho procedimiento nunca puede ser calculado de antemano:

The effectiveness of a work of imagination cannot be estimated quantitatively. Its performance is not isolable or repeatable. It changes with circumstances. It creates its own situation. There is no *foreseeable* quantitative correlation between the quality of a work of imagination and its effectiveness.
(*Understanding a Photograph* 28-29, énfasis en el original)

Una cosa no cancela a la otra, al contrario, es precisamente en esta tensión donde el artista sobresale por encima del resto.

Esta polémica refleja una dificultad especial en torno al estudio de las imágenes que Susan Sontag expresa con frecuencia en sus escritos sobre la fotografía. Tanto en *Regarding the Pain of Others* como en *On Photography* (1977), la crítica argumenta que la fotografía no tiene un significado inherente en sí, sino que este cambia dependiendo de su contexto y su uso. Para ilustrar la ambigüedad del mensaje fotográfico, utiliza el ejemplo de una foto de guerra que cambia de significado dependiendo de la leyenda que la acompañe: “[w]hether the photograph is understood as naïve object or the work of an artificer, its meaning—and the viewers response—depends on how the picture is identified or misidentified; that is, on words” (*Regarding the Pain of Others* 29). Es cierto que en este libro Sontag intenta acercarse a los posibles usos políticos de la imagen y la violencia; en ese sentido, quizás no sea justo criticarla a base de las relaciones que percibe entre imagen y texto, pero aún así hay que mencionar que ella siempre supedita las potencialidades de la imagen a la palabra. En uno de sus pasajes más memorables, Sontag menciona: “Harrowing photographs do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help when the task is to understand. Narratives make us understand. Photographs do something else: they haunt us” (89). La preocupación en torno a la ambigüedad del mensaje fotográfico es frecuente en otros pensadores, aunque no todos tengan una relación tan angustiante ante este hecho; por ejemplo, Dubois la describe en estos términos: “[...] puede decirse que la foto no explica, no interpreta, no comenta. Es muda y desnuda, chata y apagada. Algunos dirán *tonta*. Ella muestra, simplemente, meramente, brutalmente, signos que son semánticamente vacíos o blancos. Permanece esencialmente *enigmática*” (*El acto fotográfico* 103, énfasis en el original). Es cierto que una fotografía por sí misma nunca significa nada *en particular*, su sentido nunca es fijo, sino que adquiere unos ciertos significados de acuerdo al proceso de circulación y el contexto de recepción

en que se encuentre insertada. Hay que pensarla como un conjunto de prácticas de significación. Esta opinión hace eco de la concepción de “imagen-acto” que también desarrolla Dubois:

[...] *con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible*. La foto no es solamente una *imagen* (producto de una técnica y una acción, el resultado de un procedimiento y una habilidad, una figura de papel que uno mira simplemente en su aspecto de objeto terminado); ante todo, es también un verdadero *acto* icónico, una imagen si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no es posible concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima, sin literalmente hacer la *prueba*: por lo tanto, algo que es a la vez y consustancialmente una *imagen-acto*, habida cuenta de que este ‘acto’, trivialmente, no se limita sólo al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la ‘toma’) sino que además incluye el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. En suma, la fotografía como inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de imagen, como objeto totalmente pragmático. (*El acto fotográfico* 36, énfasis en el original)

Hasta que no es insertada en una trama de contextos, tensiones y flujos, la fotografía no adquiere su verdadero peso significante. Por ello, a lo largo de este estudio estaremos apelando a un circuito de instancias como los usos y la puesta en circulación de la imagen, la noción del espectador y las técnicas que modifican estas experiencias. A fin de cuentas, ¿qué pasa cuando ya no estamos hablando de fotografías independientes, sino de fotografías que están dispuestas en serie, o que están siendo acompañadas por textos? ¿Es posible acaso traspasar el umbral y llegar a un cierto pensamiento visual de esta “imagen-acto” que no caiga en las trampas maniqueas de la lengua? En última instancia, es esto a lo que apuntan las metáforas-ópticas a las que aludía Roa

Bastos en la cita que daba inicio a este capítulo.

2.0 “La sofisticación de la pérdida”: usos y abusos de la fotografía en la obra de Eduardo

Lalo y Edgardo Rodríguez Juliá

¿Aprender a “leer una foto” no es, ante todo,
aprender a respetar su mutismo?

Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*

En un gesto reminiscente del Barthes de *La cámara lúcida* (1980), Eduardo Lalo (1960) trae a la memoria una foto que sacó durante sus años de formación en el colegio.²⁰ La fotografía, de la que no queda ningún resto material y que es pura “representación mental” (36), fue tomada un mediodía luego de escapar de una clase de español. En ella aparecen los zapatos de un compañero de estudios y parte de sus piernas. La sombra del joven fotógrafo también se introduce por la esquina, subrepticamente. Dice Lalo: “Es una foto del suelo y, simultáneamente, el retrato de un compañero y también mi autorretrato inmaterial en el que sombra y presencia se fusionan. Ya se encuentran aquí, como relaciones de las que no se tuvo consciencia en el momento, algunos de los motivos de la obra fotográfica que realizaría décadas más tarde y que acompaña, sin subordinarse, a algunos de mis textos” (36). En esta imagen perdida y en la afirmación que la acompaña se encuentra cifrada una poética de autor. Por un lado, ilustran algunos motivos que aparecerán una y otra vez en las fotografías de Lalo: gran parte de las imágenes que componen sus textos publicados enfocan en los restos, desechos y objetos encontrados casi al azar, que dan forma,

²⁰ Escena tomada de “Las cinco extremidades”, conferencia leída por primera vez en el Festival de la Palabra 2013 y posteriormente incorporada a la compilación *Intervenciones* (2018). Todas las citas futuras de esta conferencia corresponden a esta edición.

en su conjunto, a una estética de fragmentación profusa. Por el otro, estas tomas rompen con reglas establecidas de la representación estética en Occidente. Este “retrato de un compañero” prácticamente ni lo muestra. La clave aquí figura en el elemento adicional, esa sombra o “autorretrato inmaterial” del autor que representa, a su modo, una versión esquiua del motivo del retrato. En este caso, la sombra funciona como un *plus* de sentido, es lo que está presente y ausente en uno. La sombra escenifica también lo que procura mostrar Lalo: un costado del mundo que sólo puede verse de forma oblicua, irrumpiendo inesperadamente en el espacio liso de la representación. En otras palabras, hay algo que está ahí, pero que sólo puede ser desentrañado por medio de un pacto específico de lectura. Estas no son imágenes que transmiten un significado de modo automático ni tampoco son fácilmente legibles, sino que deben ser decodificadas, como lo demuestra el mismo acto de interpretación que lleva a cabo el autor al comentar su imagen. Es únicamente a través de la interpretación activa que se vuelve posible revelar el espesor significativo y conceptual de las fotografías de Lalo.

Hacia el final de la conferencia, Lalo retoma la anécdota de la fotografía y la empalma con una reflexión que ilumina su concepción extendida del texto y la página: “Hace muchos años salí de un aula a tomar una foto de los pies de un amigo y de mi sombra. El suelo se había convertido en una página. A su manera, retrataba el desastre. Decía lo indecible y anunciaba las palabras de mi futuro, las que esta noche he venido a ofrecerles” (40). Para el escritor/fotógrafo/artista plástico que es Eduardo Lalo, el texto no se limita a la noción convencional (o literal) de la página. Para él, el texto es cualquier tipo de expresión que se incorpore *como* escritura, cualquier huella²¹ que

²¹ El concepto de huella es central en la obra de Lalo. En la hermosa conferencia titulada “Noticias del diluvio”, que leyó originalmente en la Universidad de Pittsburgh en 2011 (en el contexto de

pueda ser interpretada o cualquier práctica de movimiento que sea homologada metafóricamente con el acto de la escritura. Por esa razón, el acto de caminar, el arte plástico, el dibujo y la fotografía son tan recurrentes en su obra. Para él la escritura incluye “todo lo que se convierte en signo” (294), advierte Mara Negrón. En otra ocasión, el autor expone una idea cercana a ésta: “¿Qué es un texto escrito? Es lo que puede acontecer en una página. La escritura no tiene por qué limitarse a renglones sucesivos. Tampoco tiene que ceñirse a la transcripción verbal de un discurso. La mente no es una máquina combinatoria de letras; lo lingüístico interpretado como una frontera no puede describirla” (“El cuerpo de los signos”, *Intervenciones* 77). He aquí, por ende, una concepción de la escritura como práctica que incorpora una serie de formas y discursos heterogéneos para expresar una emoción, un pensamiento. Es importante resaltar que esta práctica no privilegia un acto de significación por sobre otro. En ese sentido, la escritura de Lalo descarta una idea tradicional de la jerarquía del texto. Por el momento, nos limitamos a llamar la atención sobre la elocuencia de un gesto sutil que se lleva a cabo en esta conferencia: el autor devela una escena fundante, su entrada a la fotografía y la escritura. En este espacio de capital cultural

una actividad junto a la escritora chilena Guadalupe Santa Cruz), la figura del escritor es comparada con el nómada que en su trayecto deja huellas en la arena; el verdadero valor del escritor, según Lalo, yace en la capacidad de rescatar estas huellas y hacerlas sobrevivir más allá de la catástrofe: “Por eso, cierta práctica de la escritura, aquella que como la deriva del nómada le da la espalda al Templo y al Estado, nos trae noticias del Diluvio y, además, preserva las sombras de lo que hubo antes. Es el empeño de convertir el camino en lectura, el trayecto en relato, para construir la memoria y el conocimiento” (*Intervenciones* 25). El evento que unió a Santa Cruz y a Lalo fue organizado por la profesora Áurea María Sotomayor, para conversar sobre las afinidades en torno a la lectura de la ciudad y otros espacios en sus escritos. En un volumen de la *Revista Iberoamericana* (en prensa, publicación programada para 2020) figuran algunas fotos que Lalo tomó durante la actividad; el autor también describe su relación con la escritora en “El banco de Guadalupe” (reproducido en *Intervenciones* 104-05).

simbólico se pone al descubierto el papel central que juega la fotografía, al igual que otros elementos que no se limitan al alfabeto, en la construcción de la obra literaria de Eduardo Lalo.

En una entrevista reciente con Gabriela Tineo y Víctor Conenna, el autor se define a sí mismo como “un escritor que practica una visión amplia de las posibilidades de la escritura” (216) y se refiere a la escritura de varios de sus textos como “acercamientos creativos al ensayo” (216). Además, en un conversatorio en New York University en el año 2013 con el escritor cubano Antonio José Ponte, moderado por el crítico puertorriqueño Rubén Ríos Ávila, Lalo menciona: “Ya hoy ni siquiera es el ensayo como género lo que me interesa, yo veo la escritura como un género en sí mismo”.²² Pese a lo que afirma el autor, el próximo trabajo enfoca en una serie de libros de su extensa producción literaria²³ que adoptan la forma general de ensayo, aún si la sobrepasan: *Los pies de San Juan*, *donde* y *El deseo del lápiz*. Estos tres libros tienen en común el hecho de que todos incorporan imágenes y textos de diferentes tipos en su tejido textual. El crítico Juan Duchesne ha sugerido leer *donde* (y, por extensión, el resto de esta serie) como un “escrito alfabético” (“Desde *donde*” 9), lo cual significa que “se compone de letras alfabéticas articuladas a letras gráficas, más que un texto acompañado de imágenes” (9). Tanto Lalo como Duchesne intentan desmontar la jerarquía convencional que haría creer que el texto es superior a

²² “Conversatorio entre Eduardo Lalo y Antonio José Ponte. Nuevas rutas del ensayo en el Caribe”. Moderado por Rubén Ríos Ávila. King Juan Carlos I of Spain Center en NYU. 21 nov. 2013.

²³ Al día de hoy la producción literaria de Lalo cuenta con tres novelas (*La inutilidad* [2004], *Simone* [2012] e *Historia de Yuké* [2018]), cinco libros de ensayo (*Los pies de San Juan* [2002], *donde* [2005], *Los países invisibles* [2008], *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura* [2010] e *Intemperie* [2016]), un poemario (*Necrópolis* [2014]), una compilación de sus primeras tres publicaciones que contiene una *nouvelle*, cuentos, poemas y ensayos titulada *La isla silente* (2002) (que recoge los libros *Ciudades e islas* [1995], *Libro de textos* [1992] y *En el Burger King de la calle San Francisco* [1986]) y una compilación de artículos periodísticos y conferencias (*Intervenciones* [2018]).

la imagen (que la explica); ambos se esfuerzan, además, por entender esta relación desde un plano de igualdad en el que la imagen puede ser leída como un texto, pero no en su sentido tradicional (glotocéntrico)²⁴ ni en el de un simbolismo convencional (en el que la imagen denota una equivalencia fija), sino diferencial.

Con mucho acierto, Francisco Javier Avilés comenta que “[...] no se puede llevar a cabo un ejercicio crítico a la obra de Lalo sin tener en cuenta que ésta es un aparato orgánico que se refiere a sí misma constantemente” (874). Duchesne también propone en su temprana reseña de *Los países invisibles* que los textos de Lalo se estructuran en torno a la negación de la experiencia (“La verdadera historia” 1288), o, para decirlo de otra manera, hay algo del método de repetición y diferencia que está siempre presente en su escritura. El autor se aproxima a temas levemente similares en múltiples ocasiones, pero cada vez esboza nuevas aristas y obtiene resultados diferentes que dan pie a la creación (y no la mera repetición) de una experiencia. Por ello, podemos afirmar que la obra de Eduardo Lalo está enmarcada alrededor de una búsqueda constante: con o sin la inclusión de fotografías, cada una de sus nuevas entregas forma parte de una extensa red de exploración de los límites y las posibilidades de la visualidad. Proponemos analizar estas obras de forma cronológica, entendiéndolas como una unidad en evolución, una secuencia que minuciosamente construye, desarrolla y altera una mirada con el pasar del tiempo. Transitaremos el *corpus* para observar los cambios relativos a la construcción del espacio (físico y conceptual) que impactan directamente la mirada. A raíz de esto surge la primera serie de preguntas que

²⁴ Que remite directamente al idioma hablado. El término es discutido por Juan Duchesne en el artículo “El pensamiento ‘coyote’ de Roy Wagner” (2012), donde el crítico desglosa la investigación del antropólogo estadounidense.

planteamos: ¿Cómo y qué tipo de mirada construyen estos textos? ¿Qué características y estrategias explora la mirada que proponen? ¿Cómo se refleja la construcción de la mirada del hablante en la experiencia de lectura del espectador?

En su vertiente más afín a la visualidad, los escritos del filósofo francés Jacques Rancière se estructuran en torno a la figura del espectador emancipado. Según Rancière, la emancipación comienza en el momento en que se desdibuja la línea imaginaria de la “distribución de lo sensible” y es posible entender que no hay una división real entre el artista y el público, entre el profesor y el estudiante. El espectador emancipado, figura clave en la práctica de lectura que propone, desmonta sistemáticamente una serie de oposiciones que han sido naturalizadas a través de la historia de la filosofía: “viewing/knowing, appearance/reality, activity/passivity – are far different from logical oppositions between clearly defined terms. They specifically define a distribution of the sensible, an *a priori* distribution of the positions and capacities and incapacities attached to these positions. They are embodied allegories of inequality” (*Emancipated Spectator* 12). Al afirmar la igualdad de la mirada y la capacidad de interpretación, Rancière provee herramientas para criticar y desmontar discursos que, aunque no lo parezcan a primera vista, son por momentos autoritarios. Por razones un tanto obvias, esta estrategia es esencial para enfrentarse críticamente a textos que se abocan a la construcción de una mirada. En última instancia, el interés de los textos que analizamos no yace explícitamente en lo que dicen ni en lo que muestran (incluso, sus “intenciones”), sino en lo que hacen, el efecto que tienen: “It is not the transmission of the artist’s knowledge or inspiration to the spectator. It is the third thing that is owned by no one, whose meaning is owned by no one, but which subsists between them, excluding any uniform transmission, any identity of cause and effect” (15).

Rancière señala que a diferencia del régimen de representación (el régimen de arte de la Antigüedad), que gira en torno a la representación mimética y existe una concordancia entre sentido y sentido, es decir que la representación *propone*, ya que los signos son leídos sin ambigüedad y los medios aspiran a producir un efecto directo, previsible sobre el espectador (*Emancipated Spectator* 60), el régimen estético (el régimen moderno de arte) se caracteriza por una ruptura y un desplazamiento forzoso de estrategias. El quiebre que propone el nuevo régimen enfatiza la imposibilidad de la armonía clásica y plantea una separación entre el sensorio de la fabricación artística (la intención o el mensaje que desea transmitir el artista) y el sensorio del goce (la experiencia del espectador). Por consecuencia, hay una falta de conexión estructural entre la causa y el efecto deseado de la obra de arte que da pie al “aesthetic efficacy” (63), este tercer término regido por el disenso y el contraste entre sensorios. Lo visto y lo sentido ya no se determinan el uno al otro, no se corresponden entre sí. Como argumentan Rancière y Sontag (en *Regarding the Pain of Others* [2003]), el hecho de ver imágenes violentas de guerra y sufrimiento no tiene por qué despertar la compasión en el espectador y menos aún dar paso a una toma de acción; en muchos casos estas imágenes tienen hoy el efecto contrario: la sobreexposición y sobresaturación de los medios nos desensibiliza ante ellas. “There is no straightforward road from the fact of looking at a spectacle to the fact of understanding the state of the world; no direct road from intellectual awareness to political action” (*Emancipated Spectator* 75). Dado que los procedimientos que eran efectivos en el pasado han perdido su eficacia en el presente, el filósofo francés no aboga hoy por un arte político de corte tradicional (como el teatro de Brecht). Este tipo de quiebre, de toma de consciencia, en efecto todavía ocurre, pero no puede ser calculado. El único medio que tiene el arte de nuestro tiempo para lograr dicho quiebre, según Rancière, es la configuración de nuevos modos de ver que rompan con la distribución preestablecida de lo

sensible: “Aesthetic experience has a political effect to the extent that the loss of destination it presupposes disrupts the way in which bodies fit their functions and destinations. [...] It is a multiplicity of folds and gaps in the fabric of common experience that change the cartography of the perceptible, the thinkable and the feasible” (72). El efecto político de estas imágenes, por ende, no está relacionado con el desarrollo tradicional de una consciencia de clase, sino con lo que el filósofo denomina un efecto de des-identificación. La nueva comunidad estética es la que nombra y muestra la experiencia común para echar luz sobre las fisuras presentes en los modelos hegemónicos de la visualidad; es la que abre o se distancia de la comunidad normativa del sentido; la que desvía expectativas presentando otros modos de ver y experimentar la realidad que no sean los aceptados por la mayoría. Se trata, en fin, de expandir el campo de lo visible, subvirtiendo y expandiendo los roles prefigurados de lo que pueden sentir y experimentar los cuerpos.

2.1 El escritor arqueólogo sueña una ciudad

Como prácticamente todas las voces en la obra de Lalo, el hablante de *Los pies de San Juan* se encuentra bajo el signo imperioso del movimiento. Por esta razón, el título y los elementos de la portada aluden al desplazamiento, la mirada y la escritura [**Imagen 1**]. Aunque esta serie es común a muchos de sus textos, en esta ocasión los elementos establecen una relación directa con la composición del libro: ya sea la fotografía de los pies heridos, la escritura caligráfica indescifrable, el cuadrado verde, el grabado de los ojos o la portada interna, donde se observan manchas de pintura en forma de mano. Cada uno de ellos forma parte de la nomenclatura visual de *Los pies de San Juan*.



Imagen 1 Portada de *Los pies de San Juan*

(Eduardo Lalo, *Los pies de San Juan*)

El punto de partida de la escritura de Lalo es el fracaso colectivo de una experiencia en común. Vivir en Puerto Rico, por lo menos desde hace treinta años y aún más en el contexto político, económico y social del presente, equivale a vivir el derrumbe, la catástrofe. He aquí un breve listado de expresiones tomadas de diferentes textos del autor que son recurrentes a nivel temático y que ayudan a iluminar el horizonte de expectativa y el contexto de su producción: “la tentación del abismo”, “la celeridad del derrumbe”, “formas de la derrota”, “atleta del fracaso”, “las grietas de la historia”, “un heroísmo inútil”. Pese a que su entorno se ha venido a menos, el hablante atraviesa este mundo en ruinas de modo incesante. Su punto de vista es subjetivo y no pasa a vuelo de pájaro, sino que procesa la experiencia a partir de la visión caleidoscópica que imprimen en su mirada la derrota y el derrumbe. Pero, ¿qué tipo de experiencia es ésta? ¿Qué y cómo mira, qué busca, qué encuentra y qué construye el hablante (y, por consecuencia, qué construye el espectador) a partir de todo este material?

La clave inicial se encuentra cifrada justamente en la fotografía de la portada. En lugar de fijarse en los edificios, las fachadas y el horizonte que han sido tradicionalmente el emblema de la ciudad, el texto dirige la mirada hacia abajo, a los pies (Sotomayor, “La mirada en los pies” 37). Se orienta hacia el piso y los espacios comunes que por haber sido transitados tantas veces se han vuelto invisibles. Y más aún, la mirada enfoca en las huellas y las escrituras que dejan los cuerpos que realmente habitan los espacios y los hacen suyos. Para Lalo, la ciudad se construye, es un proceso, una escritura en movimiento que toma forma en el momento que uno entra en contacto con su materialidad inmediata. En otras palabras, es preciso penetrar la ciudad, excavar sus distintos niveles, rebuscar en ella hasta dar con la “realidad” que se busca desentrañar y hacer visible.

Esta ciudad debe ser construida en más de un sentido. En un ensayo titulado “San Juan. La ciudad que (no) existe”, que toma como base argumentos de *Los pies de San Juan* y la experiencia de Mara Negrón al volver a la isla después de una década viviendo en el extranjero, la autora propone que simultáneamente existe y no existe la ciudad de San Juan. No se duda de la existencia física *como tal* de la ciudad. Ésta, sin embargo, fue diseñada por sus líderes para ser transitada en auto; es decir que la experiencia paradigmática de transitar la ciudad de San Juan se organiza en torno a la distancia que establece un sujeto con su entorno. Con el paso de los años, la geografía urbana de la ciudad empeora progresivamente (en especial, por la falta de espacios comunes como parques y tramos caminables) por causa de la construcción desenfrenada de urbanizaciones privadas y *malls*. Lalo se refiere a este efecto, el espejismo que provoca que el residente de San Juan no se relacione con el espacio (siempre afirma ser oriundo de algún otro barrio, sección o urbanización, pero nunca de San Juan) ni con su gentilicio (“sanjuanero” [*Los pies de San Juan* 50]). Ante la falta de experiencias y espacios en común, el hablante lucha por construir un sentido

de pertenencia al espacio. Por esta razón anota: “La ciudad es, por tanto, también el imaginario de un campo de batalla en el que potencialmente todos podemos ser enemigos. Muy poco de lo que pensemos de ella será real. Su tamaño y complejidad no son humanas y, por ende, su aprehensión es imaginaria” (13). Esta afirmación expone una tensión latente a través del texto: por un lado, admite que todo lo que podamos decir de la ciudad por necesidad tiene que ser imaginado; de ahí que durante la primera parte de *Los pies de San Juan*, el hablante, y aquí nos referimos al hablante textual, trata de abstraer su mirada y conceptualizar la experiencia de la ciudad. Al mismo tiempo, la mirada fotográfica se encamina por la ruta de la materialidad inmediata: “Ese mundo terrestre y plano nace por la mirada que lo descubre, que lo saca de las ruinas, tanto estéticas como de significado, que se erigen un poco más arriba” (19).

Francisco Javier Avilés ha observado que en la obra de Lalo la imagen del escritor puede ser vinculada con la del escritor-arqueólogo en la “Crónica de Berlín” (1932), de Walter Benjamin. Si bien es cierto que, como afirma el crítico, con el transcurso del tiempo en otros textos de Lalo hay una progresión y un desarrollo en las figuras con las que se relaciona el hablante, aquí el escritor-fotógrafo se equipara directamente con el arqueólogo:

Como los seres vivos, la ciudad es una piel y ésta, al igual que el inconsciente, es un ‘espacio’ para ser marcado. Y este espacio, que no debe confundirse con una voz, porque la voz modula los significados, los altera, edita o embellece, no puede mentir ni nunca puede borrarse. En esta acera, está la historia de los hombres y mujeres de esta urbe, aunque ellos no lo sepan, aunque no lo quieran. Aquí están sus marcas y nadie las borra. *El fotógrafo es un arqueólogo. La vida se convierte en piedra. La ciudad es nuestro fósil.* (13, mi énfasis)

El que camina entra en contacto directo con la piel de la ciudad y rescata sus textos, sus signos, pero estos no develan sus secretos tan sencillamente, sino que para comprenderlos es preciso un acto de interpretación. Desde el *incipit* de *Los pies de San Juan* se establece una cadena significativa particularmente llamativa: “Aunque no se percate, para su habitante, la ciudad es *el escenario de sus sueños*” (9, mi énfasis). Entre las citas que hemos visto hasta el momento podemos dar forma a la cadena: inconsciente, sueño, fósil y ruinas. Cada uno de estos sustantivos sugiere una filiación fuerte entre la labor del escritor, el fotógrafo y el psicoanalista. Al igual que ocurre con la ciudad, el significado de ésta no es algo dado *a priori*, sino que debe ser construido paso a paso.

En *La interpretación de los sueños* (1900), Sigmund Freud propone desarrollar el arte atávico de interpretación de los sueños a nivel de ciencia; en el proceso termina convirtiéndola en una de las herramientas imprescindibles de la metodología del psicoanálisis, ya que el sueño, en sus procedimientos, demuestra de modo más claro el funcionamiento del inconsciente. Según Freud, el sueño está compuesto por el contenido manifiesto (esas imágenes inconexas y por momentos sin sentido que vemos al soñar) y su contenido latente (que él denomina “dream-thoughts” [277], mensajes subterráneos del sueño que yacen bajo esta superficie escurridiza y absurda, y a los que sólo se llega por medio de la interpretación). Las metáforas freudianas tienden una relación estrecha entre la imagen y texto que resultan útiles para nuestro análisis, comenzando por este punto: “The dream-content, on the other hand, is expressed as it were in a *pictographic script*, the characters of which have to be transposed individually into the language of the dream-thoughts. If we attempt to read these characters according to their pictorial value instead of according to their symbolic relation, we should clearly be lead into error” (277, mi énfasis). Freud subraya el hecho de que el sueño no puede ser leído únicamente desde su valor pictórico porque

su contenido pasa por dos procedimientos que transforman drásticamente su forma y mensaje: la condensación (que comprime y omite partes de éste) y el desplazamiento (que reemplaza una idea por otra asociada libremente con ella). La labor del analista (y por extensión, del escritor-fotógrafo) consiste en descifrar el trabajo hecho por el sueño para reprimir el mensaje latente; de ahí surge la famosa metáfora que equipara las dificultades que enfrenta el analista con las de un traductor frente a un jeroglífico.

Esto quiere decir que no hay un tipo de significación (ni jerarquía) estándar, mecánica, entre las imágenes y las palabras en el sueño; ambas funcionan dentro de la lógica de evasión del inconsciente, por lo que el analista debe desentrañar qué tipo de relación establecen con otros elementos de un todo. Al considerar los procesos de representatividad del sueño, Freud le atribuye un rol central al lenguaje y su relación con lo pictórico. Recordemos que el inconsciente intenta, por todos los medios posibles, escapar la censura activa de la consciencia. Una de las estrategias que utiliza para circunvalar esa censura es el desplazamiento de la forma verbal (339), o dicho de otro modo, pasar de las expresiones lingüísticas (o incluso el pensamiento abstracto) al lenguaje pictórico:

[...] if our everyday, sober method of expression is replaced by a pictorial one, our understanding of it is brought to a halt, particularly since a dream never tells us whether its elements are to be interpreted literally or in a figurative sense or whether they are to be connected with the material of the dream-thoughts directly or through the intermediary of some interpolated phraseology. (341)

El psicoanálisis se diferencia de la interpretación simbólica tradicional onírica porque mientras la última recurre a la interpretación por medio de una simbolización seleccionada subjetivamente por el intérprete, el analista se aferra a las pistas y al uso lingüístico de éstas en la

narración del sueño (341-42). Para ilustrar este mecanismo, Freud provee el ejemplo de una palabra compuesta que aparece en el sueño de uno de sus pacientes (*Narrenturm*, literalmente: torre de los locos), la desarma (*Narren y Turm*) y la relaciona con otras figuras presentes en el sueño (sus actores, otras palabras o imágenes). El juego de condensación y desplazamiento crea conexiones complejas a modo de cadena significativa que no se limitan al molde original (su forma, sea verbal o pictórica), sino que transita todos estos espacios como estrategia de evasión. En el caso que ilustra Freud, no es improbable que la palabra “torre” en el sueño se refiera en realidad a la ubicación social del soñador (entiéndase: que pase del significado literal de la torre, al que sugiere la espacialidad de la imagen). Todo esto nos remite, en última instancia, a la conclusión, “there is no necessity to assume that any peculiar symbolizing activity of the mind is operating in the dream-work, but that dreams make use of any symbolizations which are already present in unconscious thinking” (349). En muchos sentidos, el entramado de *Los pies de San Juan* (y de los próximos ensayos) despliega una estrategia similar a la que ejerce la construcción y el proceso de significación dentro del escenario del sueño. Es como si Lalo dijera: San Juan en sí es un sueño colectivo y la única manera posible de representar e interpretarlo es simultáneamente a través de un análisis visual y lingüístico. O para entenderlo en sus propias palabras, en Puerto Rico, “[e]l país de las palabras que no significan nada” (*Los pies de San Juan* 3), cada día se vuelve más urgente hurgar vías de creación de sentido que no recurran a las estrategias de representación de corte tradicional que han llevado al callejón sin salida del presente.

En su presentación de *Los pies de San Juan*, la crítica y poeta Áurea María Sotomayor observa que “[p]ara el hablante de este libro, mirar el estado físico de la ciudad es pensar en la ausencia de proyecto de sus habitantes [...]. Su definición de la ciudad es el escenario de sus sueños, aunque lo que se representa en ella, según lo ve el autor, sea *un espacio en negativo*” (“La

mirada en los pies” 37, mi énfasis). Esta idea del espacio en negativo induce a pensar que el proyecto ensayístico-visual de Lalo se ocupa precisamente de lo que falta, es decir, su materia de trabajo es un “lado b” que cuestiona la visión estereotípica del Caribe. Esta afirmación, sin duda, también es de particular pertinencia para el caso de *donde*. Desde la materialidad misma del medio, la fotografía en Lalo (entiéndase: sus fotos color sepia en *Los pies de San Juan* y el blanco y negro granulado en *donde* y *El deseo del lápiz*) apunta a desarticular el universo visual representativo de las postales caribeñas. En ningún momento se verá ilustrada aquí una visión de lo que se *crea* es la vida exótica en el Caribe. Como el hablante, la ciudad y la experiencia desde donde emerge la obra, las fotografías en este libro representan el detrito, el derrumbe, como si se originaran en un momento posterior a la catástrofe. Sin embargo, aunque estas imágenes representen la destrucción, al ser estas encauzadas por la mirada se vuelve posible invertir su valor: “*Si se sabe ver*, en la mancha de la pintura, quizá caída de un balcón, se descubre en una acera la negra silueta de un hombre o en las manchas humildes una microbelleza a la que aspiraron una generación de pintores tachistas y del expresionismo abstracto. Una vieja tapa de hierro que las suelas de los zapatos han pulido, *puede ser también, por la mirada que escoge, la belleza*” (55, mi énfasis).

El telón de *Los pies de San Juan* es siempre la ciudad. Hemos mencionado antes que en el texto escrito, la primera mitad se caracteriza por ser una mirada abstracta y conceptual que remite a la ciudad. Y, más puntualmente, sobre la imposibilidad de experimentarla. En esta primera sección no hay ningún gesto deíctico directo hacia las imágenes por parte del hablante. “Es casi imposible ver lo que hay aquí porque estructuralmente casi no hay nada visual” (18). Las fotografías en esta mitad del libro son imágenes que muestran detalles, texturas, manchas, objetos y escrituras callejeras enfocadas de cerca. Si bien tradicionalmente la ciudad ha sido asociada a nivel teórico con el anonimato, la confluencia y la circulación (pensemos en Poe, Baudelaire,

Weber y Benjamin), la mayoría de estas fotografías establecen un régimen visual de corte claustrofóbico. Son tomas cerradas, detalles y texturas que no se prestan para el devaneo de la mirada, ya que nunca representan espacios vacíos ni puntos de fuga: “[...] me he dado cuenta que su significado visual —su belleza incluso— acaso queda en espacios visuales muy cerrados, en imágenes sin horizontes, en el suelo mismo de las calles y las aceras o en los muros de cemento” (19). Esta mirada clausurada, dirigida hacia los pies, podría interpretarse como una sinécdoque de la ciudad que experimenta el hablante (o, de nuevo, su misma imposibilidad): “[...] una sensación claustrofóbica que se extiende a toda la ciudad y al país entero” (64). En *Los pies de San Juan*, la experiencia por excelencia es claustrofóbica y ésta se transfiere tanto al régimen visual de sus imágenes como a la propia experiencia de lectura.

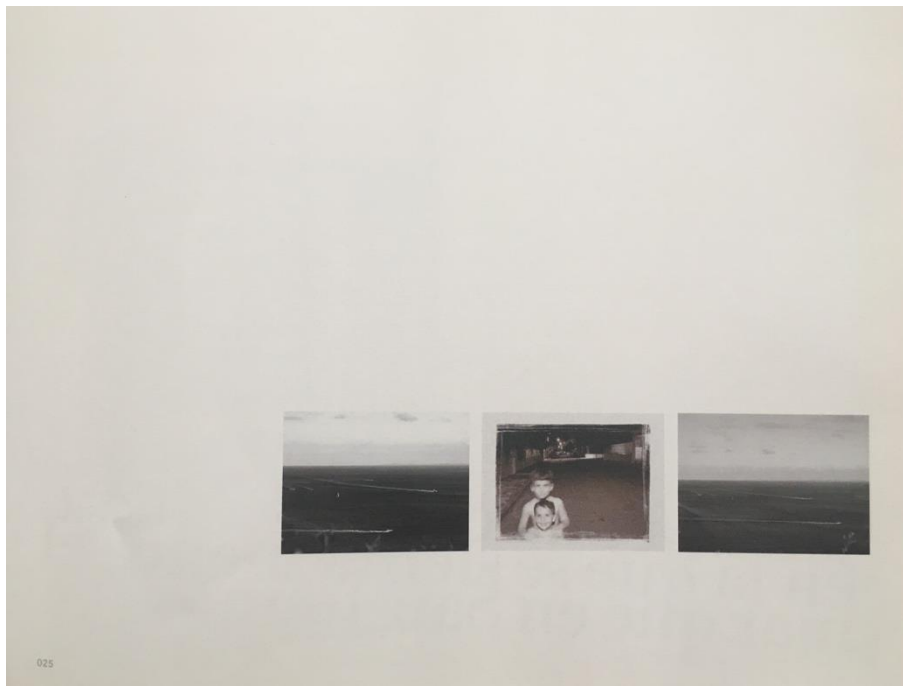


Imagen 2 Montaje compuesto por “Mar 1”, “Niños en calle de urbanización” y “Mar 2”

(Eduardo Lalo, *Los pies de San Juan* 25)

Resulta paradójico que la excepción a este régimen tan codificado sea el tríptico que aparece entre las páginas 22 y 25: “Mar 1”, “Niños en calle de urbanización” y “Mar 2” **[Imagen**

2]. Son pocas las fotografías en este libro que no son color sepia y esta serie cae bajo esa categoría. Estas imágenes son tan poco características del régimen visual de *Los pies de San Juan* que no sería exagerado sugerir que funcionan como un guiño a la futura portada de *donde*. Ahora bien, aunque “Mar 1” y “Mar 2” son fotos que muestran el mar, el cielo, el horizonte e incluso barcos en movimiento (por ende, sugieren una cierta idea de apertura), el texto escrito que sigue inmediatamente después proclama: “¿Habrá una ciudad costera en la que se sienta menos el mar que en San Juan?” (26), negando, de golpe, este ilusorio sentimiento de movimiento y apertura. El mar simboliza aquí el límite, lo inalcanzable, la frustración del sueño al que podría aspirar la ciudad. En San Juan, los edificios neutralizan el horizonte y el hablante no halla otra opción que regular, volver para dentro de sí.

En su análisis conjunto de *Necrópolis* y *El deseo del lápiz*, Áurea María Sotomayor hace una observación que funciona de modo extensivo para el resto de los ensayos visuales de Lalo. La crítica declara que el autor “realiza un paneo de lo social desde su intimidad, pero no puede dejar de remitirse a ella. El acto de describir, como lo hace, la auto-referencialidad de sus procesos de ‘traslación’, también se expone en sus textos” (“Tinta en reposo” 7) y que “[...] se trata de una lectura abismal, Lalo encuentra fuera el texto que lleva dentro: logra tornar indistinto el *auto* y el *bios* [...]” (“Tinta en reposo” 13). Retornemos ahora una vez más al *incipit* de *Los pies de San Juan*, pero en esta ocasión expandiendo la cita: “Aunque no se percate, para su habitante, la ciudad es el escenario de sus sueños. Su mundo más íntimo surge, irónicamente, del espacio público” (9). Ante la inexistencia palpable del espacio público en la ciudad de San Juan, la respuesta de *Los pies de San Juan*, tanto en la vertiente del texto escrito como en la del texto visual será volcarse hacia un espacio interno y claustrofóbico. En otras palabras, lo que el texto denuncia y critica de la ciudad y de sus habitantes (“[...] se privilegia el espacio egocéntrico sobre el colectivo. San Juan

no ha sabido crear sus espacios públicos, sus alamedas, sus paseos, bosques, parques. Los pocos que existen muchas veces se encuentran desiertos, porque San Juan no sabe vivir puertas afuera [...]” [*Los pies de San Juan* 64)], termina siendo el mismo mecanismo por el que inevitablemente se rige. Así, el texto critica la noción de que el ciudadano común privilegia el espacio cerrado y privado por sobre el espacio público y comunitario, pero al plegarse cada vez más sobre sí, hacia el espacio autorreferencial del *bios*, la voz adolece de la misma falla que critica. Este proceso se vuelve cada vez más evidente hacia la segunda mitad del libro.

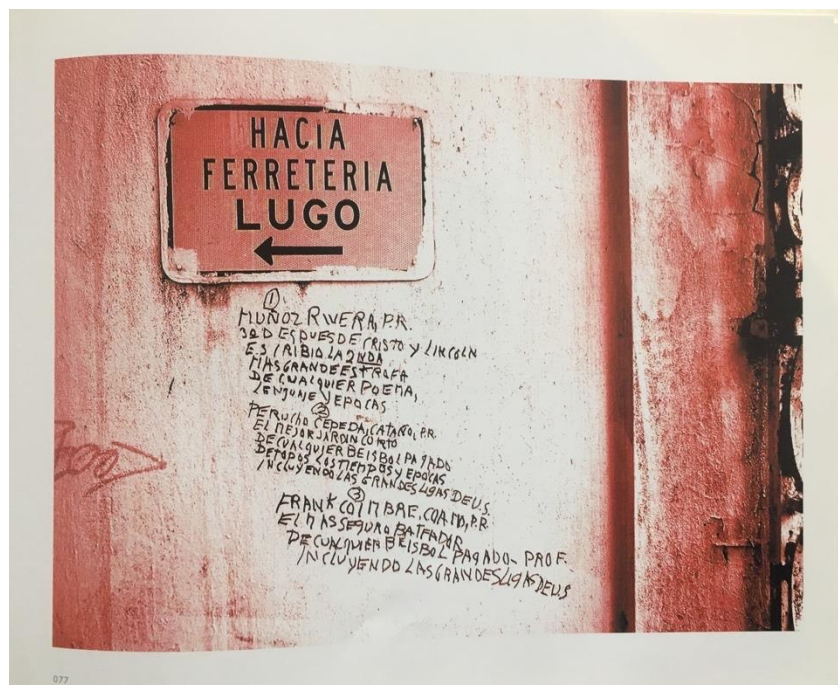


Imagen 3 “Grafitti”

(Eduardo Lalo, *Los pies de San Juan* 77)

Es necesario establecer una frontera estructural en nuestro recorrido: *Los pies de San Juan* puede ser dividido en dos partes. La página 77 representa un punto bisagra, ya que a partir de este momento la dinámica entre texto e imagen cambia dramáticamente, al igual que la naturaleza de la escritura y la temática de sus imágenes. A partir de ahí, el texto se vuelca a narrar historias de residentes y personajes de la ciudad de San Juan. Un cambio notable en la segunda parte es que en

el plano ensayístico los textos escritos comienzan a dialogar con las fotografías e incluso se refieren de modo explícito a varias de ellas. La fotografía de la página 77 (titulada “Grafiti”, según el índice de imágenes) **[Imagen 3]**, por ejemplo, ilustra un mensaje escrito en marcador de felpa sobre una pared; ésta tiene su narración textual correspondiente en las páginas 80 y 81. Lo interesante de este giro es que, usando la imagen y su mensaje como disparador, es decir, interpretando las huellas y los fósiles de la ciudad, el hablante especula con la identidad y los motivos de la persona que lo escribió: “Nunca he visto al hombre, nunca he podido encontrarle en el acto de escribir en la pared. Sin embargo, por ser un caminante, sus huellas me han acompañado por años en la ciudad” (80). Estos fósiles, escrituras, huellas, están ahí para apelar a la mirada del hablante. De aquí en más, los textos escritos se refieren a un grupo de personajes y anécdotas sanjuaneras: la pareja de exiliados que viven el resto de su vida en San Juan (82), el poeta hermético incomprendido (86-87), el bailarín homosexual frustrado (91) y la caricatura de la señora pseudo-aristocrática (98-99). Este cambio textual es acompañado por una mutación en el régimen visual de las fotografías; de aquí en adelante éstas mostrarán cuerpos desarticulados (que, en su mayoría, corresponden a familiares del autor como su madre, Lydia Rodríguez [83], y dos de sus hijos, Nikitas Rodríguez [84, 85, 92, 93, 96, 97, 100, 101] y Lucas Rodríguez [100, 101]).²⁵

²⁵ Es común hallar fotogramas o videos de familiares inmediatos en la obra visual de Lalo. Este es el caso en el libro *donde* (“Adónica y Diego” [82], “Mai” [108] y “Lucas” [109]) y los medimetrajes *donde* (2003) y *La ciudad perdida* (2005). La anécdota de la pareja exiliada citada anteriormente es un guiño a la historia familiar del autor. Lalo es hijo de exiliados dobles: durante la Guerra Civil española, el padre se exilia en Cuba, donde conoce a su madre y nace Eduardo; tras la Revolución cubana, la familia vive un año en España y luego se exilia definitivamente en Puerto Rico. Aunque nació y pasó los primeros meses de su vida en Cuba, Lalo se reconoce profundamente puertorriqueño. Es a partir de este posicionamiento, de la aceptación de que ese es su lugar en el mundo, que surge gran parte de la problemática que enfrenta su escritura (ver al respecto el discurso de aceptación del Premio Rómulo Gallegos, “El ‘hermoso hoy’” [2013],

Luego de transitar la ciudad, de narrar a sus habitantes y desarticular el árbol familiar, presenciamos un golpe de gracia: el hablante da un giro decidido hacia el yo. En efecto, la culminación del trayecto parecería confirmar la reflexión de Sotomayor en torno a la lectura abismal en Lalo, además de volver palpable la anécdota de la presencia y ausencia de la sombra en la escena fundante que dio inicio a este escrito. Aunque el yo está presente en *Los pies de San Juan*, nunca es tan notable como hasta el momento que leemos: “Cae la tarde. He atravesado la ciudad a pie” (107). En su devaneo melancólico, el hablante atraviesa una suerte de iluminación profana al ver a un niño mientras se baña en la Laguna del Condado. Sí, existe la destrucción, la derrota, la imposibilidad, la claustrofobia, pero aún es posible rescatar pequeños destellos de luz de la experiencia en la ciudad: “A pesar de todo, esto es aún San Juan: la alegría de ese niño que en pocas ciudades del mundo podría, en su mismo centro, reír a carcajadas corriendo de la arena al mar. Gratuitos placeres de la capital, que como el de mi caminata, convierten a nuestro cuerpo en la ciudad” (107). He aquí el momento en que se devela el palimpsesto secreto de *Los pies de San Juan*: la ciudad es el pretexto, el trasfondo para llegar al yo. Cuando por fin se acorta la distancia entre la ciudad y el hablante (“No hay luz ni imágenes ni frontera entre la ciudad y yo” [107]), damos vuelta a la última imagen del libro, un autorretrato de Eduardo Lalo [**Imagen 4**].

reproducido en *Intervenciones* 42-46). Las genealogías que funda Lalo están enmarcadas en la incertidumbre que produce de un presente lleno de precariedad; es decir, por más que la familia y el autor estén enraizados material y culturalmente en Puerto Rico, el desarraigo y la desposesión son factores estructurales que los impactan y que son producto de la “ciudadanía que nos falta” (Salgado, “Prólogo” *Intervenciones* 11). En cuanto a su genealogía intelectual, Lalo se relaciona con escritores “marginados, cuando no ninguneados por el peso de un gentilicio que difícilmente se asocia a la grandeza y la victoria” como “Manuel Ramos Otero, José María Lima, Víctor Fragoso” (escritores marginados de la tradición literaria puertorriqueña ya sea por su orientación sexual, creencias políticas, o ambas) (“El ‘hermoso hoy’” 45), y con pensadores y filósofos excéntricos, incómodos, provenientes de las antípodas de la cultura europea.

Así, por medio de una secuencia final de cinco fotos, el autor dice presente; en las imágenes laterales, Lalo esquivo la mirada de la cámara, sin embargo, en el segundo recuadro mira directo a ella. ¿Por qué cerrar el recorrido del libro de esta manera, con este quiebre y afrenta al espectador?



Imagen 4 “Autorretrato”

(Eduardo Lalo, *Los pies de San Juan* 109)

Este gesto autoral trae a la luz una tensión marcada, aunque no siempre resuelta ni del todo visible, en la escritura ensayística de Lalo. Por un lado, la noción del texto que mencionábamos en el principio, la idea de que todo lo que acontece en una página es texto, se presta para una práctica ininterrumpida de lectura por parte del hablante:

Ante el reconocimiento de que todo es texto escrito, figurado sobre una superficie, Lalo insiste en leer. Esa podría ser una posible síntesis de su obra: el texto como escrito a desentrañar. De ese acto de desmontaje proviene su ruina y su posibilidad: poner en movimiento lo que allí reposa. A veces un dibujo, a veces una foto, a veces un video. Lalo no puede prescindir del telón. (Sotomayor, “Tinta en

reposo” 11)

Partir de la premisa que todo es texto, significa que todo se puede leer. Y esta, justamente, es la estrategia que se observa al recorrer *Los pies de San Juan*: el telón, la ciudad, sirve para leer el afuera y el adentro, para leer historias y leer(se). No hay un solo momento en el libro en que el hablante ponga en suspenso su acto de lectura, de interpretación. Aún así, es cierto que ésta es “su ruina y su posibilidad”, ya que esta mirada que selecciona, que lee y que *hace ver*, resulta imprescindible para la labor del escritor.

En *Los pies de San Juan*, Lalo pone en movimiento un dispositivo circular y abismal al que volverá una y otra vez a lo largo de los años: rescatar experiencias dejadas a la invisibilidad, al olvido, eso que él denomina “iniciativas arqueológicas” (45):

Alguien quizá verá esta imagen, imaginará esta “voz”, verá esta marca, descifrára este texto. Y como los pueblos que han sufrido conquistas y desmemorias, quedarán nuestros fragmentos atestiguando que eso que cuentan los otros, eso que dicen de sí mismos, eso que queda dentro de sus límites, no es todo, no, no es todo, no, no es sino sólo parte de lo que existió y acaso se ha perdido. (45)

Los próximos libros retomarán esta iniciativa a nivel programático. Por el momento, el hablante apunta al lugar donde hay que mirar en la ciudad *concreta* que es San Juan. Es cierto que rellena el telón, que lo interpreta, pero no termina nunca de agotar los sentidos que están contenidos en él, porque en la práctica de lectura que lleva a cabo el hablante siempre hay un más allá que no puede ser acaparado del todo: “El significado último está más allá del lenguaje, como el significado está más allá del color. ¿Qué mano tiró este desperdicio, creó esta mancha, dejó esta huella? Nada

queda de ellos sino esta marca del tiempo, esta arqueología inmediata, esta solemnidad de nuestros ojos que se niegan a ignorar, a olvidar, a perder” (*Los pies de San Juan* 54).²⁶

2.2 La mirada expansiva de *donde* o cómo sobrevivir la tachadura

Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra —pero por muy poco tiempo— el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas.

Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*

Con el pasar de los años, se vuelve cada vez más evidente que el proyecto global de Eduardo Lalo, y en especial “*donde* es una apuesta radical a la fatalidad del lugar” (Duchesne, “Desde *donde*” 7). El lugar de enunciación de las voces que pueblan su universo textual es siempre el mismo: ellas hablan desde y sobre la ciudad de San Juan, Puerto Rico; sin embargo, en el tránsito de *Los pies de San Juan* a *donde*, la materia de esta ciudad se transforma drásticamente. Aunque sin duda continúa siendo su polo gravitacional, San Juan pasa de ser un espacio real y físico en la primera entrega, a lo que en la última podemos denominar una zona de la geografía existencial, que el autor llama puntualmente una “condición” (*donde* 210). Este tránsito se refleja en la marcada

²⁶ Aunque no podrán ser analizadas aquí en profundidad, en adición a las fotografías, las pinturas y las composiciones plásticas forman una parte integral del régimen visual de *Los pies de San Juan*. Recordemos que Lalo también es un reconocido artista plástico que cuenta con varias exposiciones a su nombre. Además de *Los pies de San Juan*, el poemario *Necrópolis* cuenta con una selección amplia de sus dibujos (en este último caso, en tinta).

voluntad conceptual del libro, que desde el inicio se esfuerza por desplazar sus coordenadas espaciales:

Donde: estas calles que contienen otras calles y otros dondes. Donde que ya no es, que ya no será aquí, un vocablo del diccionario sino un concepto. Donde es un “espacio” determinado por puntos de la geografía y de la mente, construido por la acción de la cultura y la inconsciencia de los hombres.

Pensar el donde, volverlo imagen, es comprobar que el donde no es solamente un lugar. Puede estar en cualquier parte, en cualquier otro donde; porque el donde no es un lugar sino un determinante de origen y una estructura de límites. Y los orígenes y las fronteras son las veladuras y éstas esconden y afirman el acto que esconde.

Donde de la historia, donde de lo visible y lo invisible, frontera, borde, material articulado de lo imposible de decir. (25)

Mara Negrón indica que “[...] darse cuenta de que el lugar no es una geografía sino una condición es una manera de habitar, de estar y de vivir muy lúcida” (306). En este sentido, el donde puede ser entendido como una manera de habitar y experimentar el lugar característica del espacio isleño según lo concibe Lalo. No obstante, hay un movimiento de sístole y diástole presente en su proceso de construcción. Como consecuencia del avance implacable de la globalización y el consumo, el donde se puede expresar de forma universal. *donde* es así una manera de habitar el presente global, al mismo tiempo que es la exploración de una particularidad, Puerto Rico. El espacio conceptual espeso que experimenta el hablante de esta novela-ensayo es el “[l]ugar del no-lugar” (*donde* 24), que podríamos relacionar, en la superficie, con el espacio fronterizo, de tránsito, que ejemplifica el espacio indeterminado del centro comercial o el aeropuerto explorado por Marc

Augé. Sin embargo, Lourdes Dávila aclara que no deberíamos confundir ambos términos, ya que ahí donde Augé se refiere con los no-lugares al “vaciamiento de la historia producida por la supermodernidad, el *donde* hace del origen histórico su provocación” (666) y añade que se trata “[...] de un espacio conceptual (y no de un lugar) que recibe la influencia de los no-lugares y que anuncia los lugares y espacios del futuro. El ‘donde’ de Lalo, que habla específicamente de Puerto Rico y el Caribe, que se instala en esa especificidad histórica, es el anuncio del porvenir de los espacios (conceptuales) y los no lugares (físicos), del resto de la orbe” (667). Como apunta Duchesne, en términos visuales el lugar del no-lugar que impregna la atmósfera general del texto se percibe en la foto-situación que ilustra la portada [**Imagen 5**], ese título que “flota o más bien entreflota desprovisto de cualquiera de esos antecedentes, como isla en mar ignoto” (“Desde *donde*” 7). Por ello, proponemos que el donde funciona como una suerte de entre-espacio o espacio rarificado, algo así como un limbo espacio-temporal, irónicamente sobrecargado por el tiempo indefinido de la espera.²⁷ Si, en efecto, el hablante de *Los pies de San Juan* recula a un espacio

²⁷ Lalo explora este espacio por primera vez en una video-instalación que antecede a este texto, que lleva por igual el título de *donde* (2003). Este mediometrage se compone de una serie de fotografías que luego serán incorporadas al libro y otras que no, videos, dibujos y una voz en *off* que recita textos, algunos de los que posteriormente formarán parte de *donde* y la novela *Simone*. Aunque incorpora secciones de imagen en movimiento, todavía es posible percibir la atmósfera espesa, inmóvil y casi de purgatorio que después vemos reflejada en el libro. Uno de los primeros plano-secuencia del mediometrage *donde* está compuesto por dos planos simultáneos: el izquierdo muestra el movimiento circular e hipnótico de un abanico de techo, mientras que el derecho muestra un niño (y luego dos) que da(n) vueltas sin parar en una piscina plástica. Poco después, estos se alejan y surge un tercer plano en el que aparece una mano que dibuja planos geométricos a lápiz sobre un papel acompañados por la palabra ciudad y traza líneas rectas que se cruzan hasta superponerse unas con otras. De este modo, el tiempo circular, estancado del *donde* establece en la video-instalación un paralelo con el movimiento del hablante.

interno, claustrofóbico, el de *donde* convierte este espacio claustrofóbico en una experiencia que tiñe el afuera, hasta enrarecerlo por el velo de su condición.

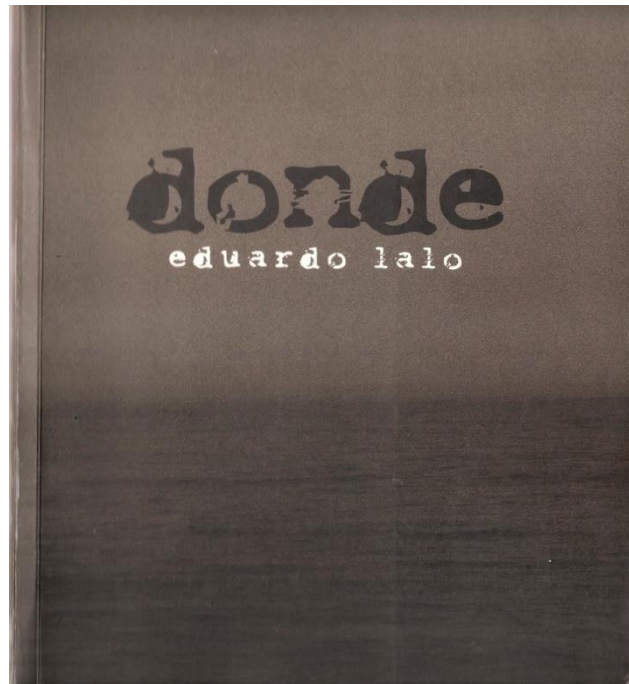


Imagen 5 Portada de *donde*

(Eduardo Lalo, *donde*)

El centro de la escena narrativa lo ocupa aquí la voz de un yo semi-autobiográfico que podría relacionarse ilusoriamente con Eduardo Lalo. Esta voz afirma: “¿Por qué no pensar desde el cuerpo, desde su pequeñez solitaria, desde la única soledad posible, conociendo también que esto es una ilusión?” (*donde* 23). Cuerpo, materialidad e inmediatez: como mencionamos anteriormente, la experiencia del hablante se procesa a partir de la visión caleidoscópica que imprimen en su mirada la derrota y el derrumbe; en *donde* esto se vuelve aún más patente. Todos los textos de esta nueva entrega están compuestos de escrituras fragmentarias: el texto escrito, alfabético, recolecta retazos, imágenes fugaces del diario vivir presenciadas en la calle, citas de libros, escenas rescatadas de documentales y películas; es decir, escrituras que registran el incesante movimiento físico e intelectual de este cuerpo que atraviesa la ciudad a la espera del

texto. El texto visual, fotográfico, por su lado, recoge descartes, selecciona espacios vacíos (o, al contrario, sobrepoblados de personas y cosas) dejados al olvido, ilustrando así la ruina de un mundo de consumo que está —literalmente— cayéndose en pedazos. A diferencia de las fotografías de *Los pies de San Juan*, en donde el régimen visual se expande: esta mirada ya no está dirigida al piso, sino que se abre a tomas medias o incluso más amplias. En múltiples instancias de donde aparecen el cielo abierto, la carretera y la naturaleza; sin embargo, el efecto que estos tienen sobre el espectador es paradójico, ya que están teñidos por la condición-donde. Pese a la apertura del cielo y de los espacios, el efecto del blanco y negro y el grano notable en las fotografías impregnan todo de un carácter ominoso. El espacio representado en estas imágenes está sobrecargado entonces por una atmósfera pesada, densa, amenazadora, como si en cualquier momento el cielo pudiera estallar y convertirse en una tormenta que destruye todo a su camino.

La mirada que desea desplegar el hablante de *donde* se presenta al inicio: “Forma del texto y del libro en su totalidad: mirada panóptica. Mirada plural consciente de la imposibilidad de su totalidad. El significado se produce no porque las palabras o las imágenes puedan producirlo, sino por la acumulación de sentidos precarios, de fragmentos, de afirmaciones cuya validez siempre puede ser negada y cuestionada” (24). *donde* es una puesta en duda radical del significado como ente concreto y fijo. Este hablante investiga y cuestiona la realidad, la tantea, poco a poco, sin necesariamente buscar apalabrar ni explicarla. En última instancia, lo que intenta develar son los mecanismos y las estructuras que permiten (o no) la construcción de un sentido. Este proceso contrasta con la idea de una mirada panóptica, ya que lo que este término sugiere es más bien una mirada que todo lo puede captar y que todo lo sabe (o que por lo menos crea esta ilusión). En cualquier caso, quizás sería más correcto afirmar que la mirada fragmentaria, disgregada y plural de *donde* crea un efecto de simultaneidad interna al agrupar series de fotografías antes o después

de los apartados escritos. En cada secuencia se van acumulando sentidos precarios, no al modo de una narrativa concreta y precisa, sino de forma sugerente. Por esta razón, una vez más casi no hay secciones del texto que remitan o comenten directamente las imágenes.

La serie de imágenes que recorre las páginas 38 a la 52, que comienza por la fotografía “El infierno” (38) y termina en el “Capitolio” (52), detalla un camino no-lineal relleno de micro-sentidos que giran en torno a la manifestación política, caótica, bacanal y masiva (“Mujer en manifestación política” [39], “Vehículos” [42 y 43], “Bebedores” [45], “Tatuaje” de la campaña de Rosselló [46] y “Policías” [47]), y está atravesado por escrituras sugestivas como el grafiti “Fantasma” (40 y 41) o el letrero de “Limbo” (50 y 51). Este cartel, en particular, se ubica justo antes de la fotografía del Capitolio. La naturaleza crítica del montaje de estas imágenes es clara: el régimen político colonial que domestica las masas en la isla, se encarna justamente en el espectáculo de la política partidista y el edificio del capitolio (lugar por excelencia del poder político). Este régimen no es más que una pantomima, un fantasma ilusorio cuyo único fin es permanecer en el inmovilismo, en la indefinición y el limbo especular de la condición puertorriqueña. Entre el principio y el fin de la secuencia se tensan y entrecruzan varios sentidos: la experiencia del desmoronamiento material y la catástrofe social (el letrero del “Pasaporte 666 al infierno. Moneda. Euro. In God We Trust” y el hombre que recolecta basura en “El infierno” [38], los indigentes que andan en un carrito de compras en “Transportación pública” [47]) se contraponen a la efervescencia de la demostración política y a la carnavalización de la política en los carteles frente al Capitolio **[Imagen 6]**.²⁸

²⁸ Durante los últimos años, Lalo ha sido colaborador regular en *80 Grados*, *Claridad* y *El Nuevo Día*. Desde la tribuna de este último (el periódico de mayor circulación en Puerto Rico), el autor

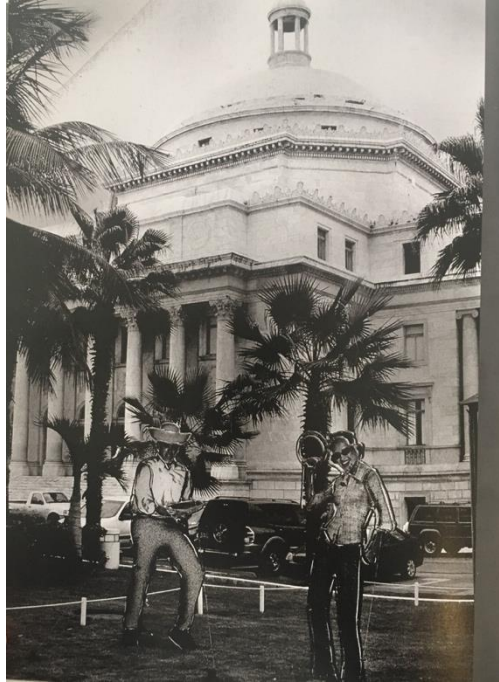


Imagen 6 “Capitolio”

(Eduardo Lalo, *donde* 52)

Juan Duchesne ha caracterizado la estrategia general de este texto como “*la situación-donde*”:

La situación-donde designa un lugar cuya más acendrada y genuina

articuló una de las voces públicas más críticas de las políticas actuales del gobierno (y de la idiosincrasia puertorriqueña en general). Es importante notar que esas críticas estuvieron siempre presentes en sus textos (se pueden trazar hasta *En el Burger King de la calle San Francisco*); sin embargo, las estrategias discursivas que adopta el autor al entrar en el ruedo público son otras, de corte más directas. Señala César A. Salgado en su prólogo a *Intervenciones*: “En esta escritura ‘en vivo’, Lalo rompe a propósito con muchas de las afectaciones y protocolos de la redacción periodística tradicional. No hay nada de amenidad, los manierismos ni la cortesanía belletrista a los que estamos acostumbrados cuando un autor reconocido escribe para la prensa. Poco o nada del humorismo paliquero de Nemesio Canales, de la comicidad de doble filo de Ana Lydia Vega, de las divagaciones domingueras de Edgardo Rodríguez Juliá, del palabreo paladeable de Luis Rafael Sánchez. Lalo no pretende entretener ni ‘despertar simpatías’ al publicar en los foros públicos. Busca retar, incomodar y provocar al lector o lectora con la cinelación de su escritura para precipitar un momento decisivo, una toma de consciencia” (16).

ubicación es estar fuera de sí. Es una estrategia de desposesión del lugar [...] donde abandonar el lugar es en verdad abandonarse al lugar, salirse hacia el lugar. Esta estrategia supone descodificar lo que podemos llamar el mapa espectacular del lugar; supone interrumpir, *esrachar* el mapa para pisar las intensidades de la tierra, tocar con la mirada, con la letra, los umbrales de la imagen reversa del espectáculo. (“Desde *donde*” 7, énfasis en el original)

Este crítico puertorriqueño también manifiesta que por medio de un proceso de extrañamiento y desemantización, estas fotografías son “libradas del sistema de referencias icónicas y de la atribución practico-utilitaria de sentidos impuestos por la imagosfera espectacular dominante” y “se exponen al no-sentido que despojaría los rasgos figurales de las referencias consabidas y recibidas y las convierte en figuras abiertas cuya incompletitud icónica amplía su potencia significativa, al punto de convertir las imágenes en letra sin alfabeto, que sólo alude vagamente a un alfabeto perdido o por hacer” (“Desde *donde*” 9). La veta situacionista del texto explica, por otro lado, la tendencia a la fragmentación y proliferación de los textos, al mismo tiempo que logra encapsular esa atmósfera de enrarecimiento que representa la *situación-donde*. Los textos de Lalo (tanto en su vertiente visual como alfabética) se abocan a desmontar el velo espectacular que impregna el habitar en el diario vivir puertorriqueño (un ejemplo evidente de esta dinámica es el ya mencionado de la serie 38-52). En el caso de las fotos, estas aún son figurales (*sabemos* lo que estas representan), pero al ser extraídas de su contexto natural y rearmadas en secuencias rarificadas, llenas del efecto de la *situación-donde*, se descoloca al espectador y este debe reconstruir sus múltiples sentidos.

Para entender la meta ulterior de este libro, quizás sea importante enfatizar una vez más que éstas “[s]on todas imágenes de lo tachado, incompleto, desechado, ignorado, olvidado,

reprimido” (Duchesne, “Desde *donde*” 10). Observación que nos remite a la iniciativa arqueológica y a la veta psicoanalítica que percibimos anteriormente en *Los pies de San Juan*. Ahora bien, a partir de la naturaleza específica de las imágenes que incorpora, ¿de qué manera se distingue el proyecto de *donde*? ¿De quién es la mirada que ahora presenciamos? Menciona el hablante:

Lo repito: no pensar en un donde exclusivamente físico, porque el donde es otra cosa a la vez que es el donde físico. La incertidumbre, las áreas grises de la definición, son parte integral de la definición. ¿Dónde o d-o-n-d-e? Incluir los guiones. Incluir el espacio entre los guiones.

¿Cómo fotografiar los guiones de la imagen? ¿Cómo fotografiar el malentendido y su mal entendido? ¿Cómo fotografiar la mirada? (26)

Lo reprimido, lo indefinido, la sombra, en fin, eso que está y no está ahí, vuelve a mostrar su cara implacable. El psicoanálisis enseña que lo reprimido siempre vuelve, de algún modo u otro, a mostrar su cara. Y en esta ocasión lo hace a través de un núcleo conceptual que encuentra su correspondencia en la mirada. A partir de la relectura de los *Diarios* de Colón y su interpretación de la escena originaria de una de las escrituras en el Nuevo Mundo, el hablante desarrolla un concepto que será de suma importancia para la obra futura de Lalo, “la escritura rayada”:

En el Caribe, se llega a la escritura —Colón anota en su *Diario* la primera palabra taína que se escribe— mediante un acto, la selección de un concepto, que la conquista y la colonización se ocuparían de rayar. La primera palabra escrita, lo que Colón escribió con tinta en su bitácora, no fue ‘canoa’ sino ~~canoa~~. Desde entonces, la escritura del Caribe no ha hecho sino repetir las consecuencias de la unión de muerte y el nacimiento, del descubrimiento de un mundo y su condenación

al silencio. (*donde* 127)

La(s) escritura(s) de *donde* explora(n) el mecanismo de la tachadura, ese acto doble y simultaneo de nombrar e invisibilizar que está presente en el texto de Colón. Ya que Occidente niega la existencia de un otro, un fuera de sí, la misión de esta voz y de su mirada es reafirmarse: “Si la gestión creativa está asediada por la desaparición, entonces asumir radicalmente la tachadura como práctica literaria” (Avilés 883). En este sentido, lo que nos muestra *donde*, esa “imagen reversa del espectáculo”, es la imagen reprimida, la que no podemos (o quizás, no queremos) ver.

Las primeras imágenes de la secuencia fotográfica que clausura el apartado “la escritura rayada” (175-94) ilustran el detrito: una bandera puertorriqueña hecha trizas que cuelga de un balcón (símbolo, si hay alguno, del estado presente de la sociedad puertorriqueña), un espejo roto apoyado sobre un colchón, un grafiti que desentierra una confesión, una paloma en pleno vuelo, un hombre herido caminando en dirección a una garita, un perro tirado en la calle. En “Autobús I” [Imagen 7] se presenta un cartel publicitario que invierte la mirada: en él, la gigantografía de una mujer apela al espectador, le dirige su mirada. “Nos tienen el ojo puesto”, menciona el texto impreso sobre sus gafas de sol. En términos generales, las fotografías que incluyen personas en *donde* son tomas imprevistas, no posadas (en las que los cuerpos están de espalda, de costado, fragmentados, enfermos o en situación de calle). En cualquier caso, el fotografiado está poco consciente de que lo miran; son sólo un número ínfimo los que devuelven la mirada a la cámara (hay sólo tres casos: “Adónica y Diego” [82] —imagen que Juan Duchesne ha bautizado como la “*Madonna del donde*” [“Desde *donde*” 16]—, “Autorretrato II” [103] y “Hombre mirando I” [162]), de ahí el *shock* y la provocación de “Autobús I”. Esta imagen remite a la mirada panóptica, sólo que, dentro de la secuencia de argumentos e imágenes que ahora exploramos, este “Nos tienen

el ojo puesto” se refiere al esquema del *otro* y expone la posición de la mirada que adscribe el hablante a Occidente.

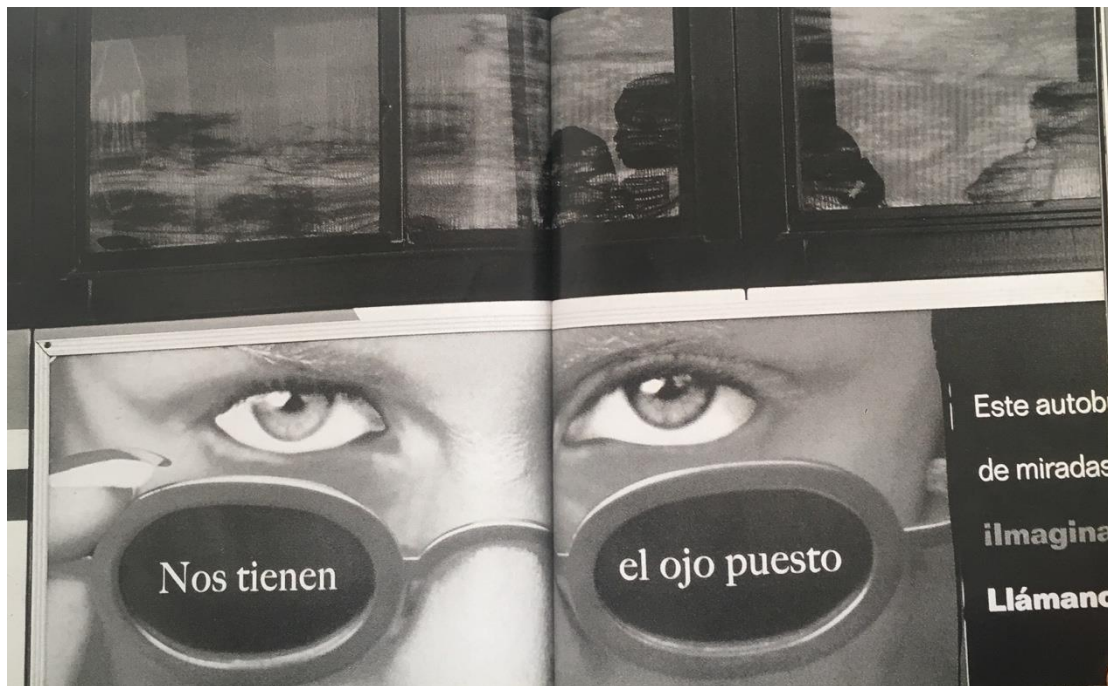


Imagen 7 “Autobús I”

(Eduardo Lalo, *donde* 186 y 187)

En el “Escritorio del legislador” (188 y 189) hay papeles amontonados sobre un panfleto en el que se percibe la silueta de un político. La imagen del político aparece borrosa, pero aún así se distingue, es la institución, el poder que mira (discreta o veladamente) al espectador. Luego, sigue el grafiti “Toño” (190 y 191) en la pared de un edificio en ruinas. Por medio de un leve desplazamiento, el nombre Toño se acerca a la expresión soez o la interjección “¡coño!”, de uso general en Puerto Rico. En su gran mayoría, los títulos que aparecen en el índice de fotografías de *donde* (230) son descriptivos, no así la penúltima imagen de esta secuencia: “Vitrina (el grito de San Juan)” **[Imagen 8]**. El gesto de titular para diferenciar una imagen entre tantas otras alerta sobre el lugar central que ésta ocupa para la significación del conjunto. La fotografía enfoca sobre un grupo de maniqués. Todos sus cuerpos están dispuestos en una misma dirección, con excepción

de dos. En el grupo derecho hay una figura que, en un gesto extremo, parece gritar; el resto está complaciente en su mirada, hipnotizados ante el espectáculo.²⁹ El contraste entre el gesto histriónico, sonoro del grito y el silencio de la fotografía es palpable. No obstante, leída en conjunto con la secuencia parecería estar creando el micro-sentido: el grito silencioso acompañado por el ¡coño! que supone el grafiti que lo precede está dirigido a las instituciones políticas (y simbólicas) que vinieron antes. *donde* es precisamente la puesta en escena de este grito en el vacío, la exposición de los guiones de la imagen (el entre-espacio del discurso) y la vuelta de lo reprimido.



Imagen 8 “Vitrina (el grito de San Juan)”

²⁹ Tineo y Conenna han resaltado la importancia simbólica de esta imagen: “Un gesto sobresale entre todos, la boca gigantesca y abierta de un maniquí, la mueca afectada de un grito desfigurado por la exageración y tensado entre el alarido y el silencio y la parálisis que, a un tiempo, sugiere y denota la imagen. En otros textos (*Los países*, *Simone*), se replica la inutilidad del grito, condensando el vacío, la resignación y la impotencia de los sujetos frente a un mundo carente de horizontes esperanzadores. Por otra parte, un recorte de ‘Vitrina (el grito de San Juan)’ ocupa el zócalo inferior de la tapa y su retiro en la última novela [*Simone*]” (229).

(Eduardo Lalo, *donde* 192 y 193)

“La grieta contiene una energía sólo comparable con el grito. Y, sin embargo, no hay nada que sea más opuesto a un grito que una grieta, que en el fondo es —literalmente— un vacío, un espacio nada” (208). He aquí la impecable imagen textual en que se nombra por primera vez el objeto-grieta de *donde*: el hablante está sentado en su escritorio, sobre el que únicamente hay un hacha taína. Esto representa para él el *objeto X*, un resto silente, vacío, que sobrevive más allá de la exterminación física de la cultura indígena. Este es otro tipo de huella, una que incluso está más allá de la escritura (“Ante ella, la escritura es por primera vez acaso impotente, al no poder compartir, por no entender, su dimensión” [209]). El grito-grieta que también es *donde* lucha por exponer las fisuras de la historia (aquellas huellas que sobreviven más allá de la represión y el exterminio por parte de los discursos hegemónicos). Si bien el texto hace alusión al hacha, no se muestra (visiblemente) en ningún momento. En última instancia, da igual si se muestra o no, ya que lo esencial es su función de dispositivo y disparador (a modo de la célebre “Foto del invernadero” de *La cámara lúcida*). Suponer la existencia de la grieta, *leerla* en el objeto, más allá de que no pueda ser escrita o descrita, hace evidente el espacio entremedio que instaura este texto. Menciona el hablante:

Se trata de descubrir un sujeto, o acaso de inventar una temporalidad mínima, un momento, unos segundos, para que éste vehicule la palabra de *alguien*. Su estrechez, su mínima existencia no lo hace menos real. [...] Abordar esto significa posicionarse frente a un poder del que es imposible liberarse. Nada cambiará excepto nuestra posición en el silencio que somos para Occidente. (198, énfasis en el original)

La grieta-grito apunta a invertir la relación que establece la tachadura a nivel del sujeto, es decir, lo que busca es crear un espacio en el que ese ~~alguien~~, producto de la historia, se reafirme y

reconfigure como *alguien*. Aunque de antemano se admite que un afuera de Occidente es imposible, lo que el hablante rescata es el acto de imaginación, ese posicionarse frente a la mirada invisibilizadora como acto de resistencia. ¿Cómo es posible esto? “Si este saber [Occidente] tiene una tendencia a monumentalizar, la grieta se construye como un contrapoder. Crea una monumentalidad efímera que solamente puede darse por la mirada de alguien que la descubre” (209). No sería exagerado suponer que todo el recorrido de *donde* procura descubrir esta mirada efímera, agrietada, que contrapone una creación mínima y precaria a las fuerzas monumentalizantes de la historia y la tachadura. Por ello, la fragmentariedad y el devaneo constante de *donde*. De lo que se trata aquí es de expandir el campo de lo visible, de rescatar eso que ha sido descartado, invisibilizado, recorriendo todos los niveles desde la cultura hasta el sujeto. Es decir, *hacer visible*, y quizás más aún en este caso, *volver presente* eso que ha sido tachado.

Un último gesto que puede pasar desapercibido para el lector despreocupado, pero que por ser otra modalidad de una estrategia que ya observamos en *Los pies de San Juan* es de suma importancia para nuestro recorrido: en el índice de fotografías de *donde* leemos los títulos “Autorretrato I” (102), “Autorretrato II” (103) y “Retrato de Eduardo Lalo, fotógrafo” (226); cada uno de ellos representa la inesperada aparición del fotógrafo frente al lente. “Autorretrato I” y “Autorretrato II” están ubicadas en el centro del libro, una al lado de la otra, hacia el final del ensayo “donde”. Ambas muestran al fotógrafo con cámara en mano cubriéndole la cara, mientras ésta se halla descentrada en relación a la composición; en la primera sale reflejado en el espejo retrovisor de un auto y en la segunda sobre el reflejo de una vitrina. Por su parte, el “Retrato de Eduardo Lalo, fotógrafo” **[Imagen 9]** está junto al “pequeño manifiesto” (227) con el que cierra la obra. Como eco lejano de la imagen que dio inicio a este análisis, la fotografía muestra una sombra proyectada sobre el piso, granoso, lleno de huellas. Ninguna de estas imágenes desentona

con el régimen visual de la obra, al contrario, comparten el sentimiento de extrañamiento de la situación-*donde* y de búsqueda de lo tachado. Son, sin duda, irrupciones de un yo que está presente a lo largo de la obra, pero que sólo elige develarse (de forma visual) en puntos estratégicos del recorrido.

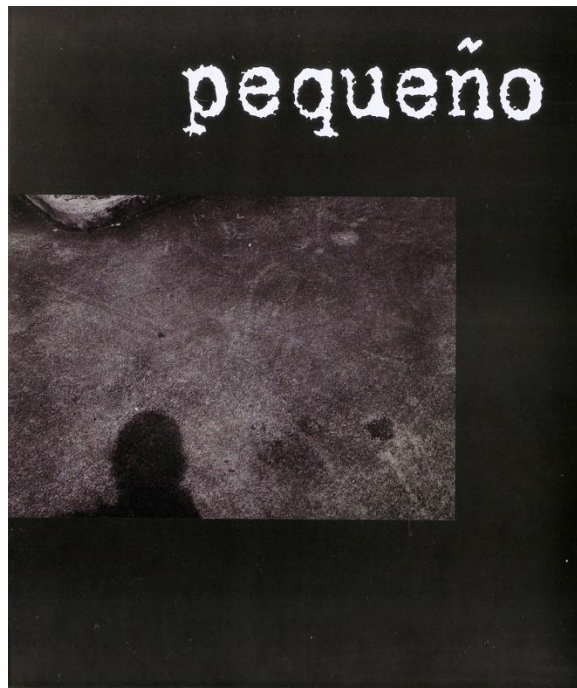


Imagen 9 “Retrato de Eduardo Lalo, fotógrafo”

(Eduardo Lalo, *donde* 226)

Si bien el hablante de *donde* se cuida de no realizar ningún deíctico directo del texto a las imágenes, sí hay una ocasión en la que el texto hace referencia esquiva a una imagen. Justamente por causa de su ubicación estratégica en el libro, esta referencia cobra importancia y prepara el camino para los próximos ensayos de Lalo, *Los países invisibles* y *El deseo del lápiz*. En el texto ensayístico, la referencia, que pertenece al segundo apartado de “la escritura rayada”, es la siguiente:

Cuando niño también, abrí un atlas. En su centro estaba la doble página de un mapamundi. En la escuela había estudiado los viajes de Colón e intenté hacerlos

con el dedo. Cuba y La Española estaban aproximadamente perfiladas. Puerto Rico no existía. En su lugar, estaba el azul del mar. La aniquilación había llegado incluso a la geografía. [...] Naufragio del latín *navis*, “nave” y *fragium*, “romper”. Romper la nave. ¿No es lo mismo que ~~en~~ *en*? (donde 152)

La mirada del niño que fue el hablante, su observación lanzada al futuro, aparece inmediatamente después del “Retrato de Eduardo Lalo, fotógrafo” y del “pequeño manifiesto” en la imagen “Globo terráqueo” [Imagen 10]. Aunque la fotografía no muestra el espacio caribeño que menciona la cita, ésta sugiere y acentúa el proceso de invisibilidad que lleva a cabo Occidente incluso a nivel geográfico. La fotografía en primerísimo plano de un globo terráqueo, ajado y desprestigiado por manchas de agua y marcas de bolígrafo, funciona como la metáfora perfecta para el fin de este recorrido. ¿Qué está presente y qué no en este mapa, en la mirada que lo construye? El mapa refleja el ojo imperial. Al mostrarlo venido a menos, se subvierte el valor que este pueda tener y se subraya, además, la escritura (mirada) rayada que practica el hablante. Esta fotografía supone un fotógrafo que la tome, pero también un espectador, otro *alguien* que tome su lugar y que esté de ahora en más consciente de los procesos de invisibilización.



Imagen 10 “Globo terráqueo”

(Eduardo Lalo, donde 228 y 229)

Lo que en *donde* es una práctica, una búsqueda y un tanteo por la creación de una mirada, tiene su desarrollo teórico propiamente dicho en *Los países invisibles*. El concepto de invisibilidad, la idea que recorre de modo sistemático la producción de Lalo en estos años, no se limita al campo de lo visual, aunque está conectado intrínsecamente con él. Lo invisible se relaciona con la capacidad de ver y ser visto, de enunciarse, escribirse, decirse y saberse oído. Está ligado a la aptitud de un individuo, un pueblo o una nación a dar forma a una auto-representación de sí. Es decir, es la invisibilidad como espacio epistémico y ontológico.

Como hemos visto, la invisibilidad funciona por medio de una doble articulación: el que ve y el que es visto, el que puede nombrar y el que es nombrado. De acuerdo a Lalo, el problema de los puertorriqueños (y no sólo ellos, sino gran parte de la población del mundo que no tiene el lujo de pertenecer a una nación/lengua visible) es que siempre han sido vistos y dichos por *otro*, por algún exponente (tanto abstracto como real) del Occidente que ha subyugado pueblos desde la época de la colonización. Los países visibles tienen la capacidad de categorizar al subalterno como inferior y afirmar que es incapaz de nombrarse a sí mismo, en efecto, tachándolo del mapa cultural. Su mirada coloniza, su mirada neutraliza, su mirada borra. Por contrapartida, la mirada que desarrolla el hablante es la posibilidad de ver a fondo, más allá de la mera superficie, para interpretar críticamente y representar(se). Por eso es que la meta de la escritura de Lalo es la construcción de una mirada, al mismo tiempo que es una lucha obstinada por afirmar un derecho a la palabra que ha sido negado de modo consistente a través de la historia. Los procesos de invisibilidad no se restringen a temas de la visión, sino que tienen que ver con estructuras claves para el desarrollo de la subjetividad. De ahí que el autor comente que: “la invisibilidad no es exclusivamente una función ocular o relativa a otros sentidos (lo que se escucha, lo que se siente...) sino que es un lugar en la historia, la posición que se ocupa en una estructura ante los discursos de

dominio y éstos, aunque tienen obvias manifestaciones económicas, tecnológicas, militares, etc., son primero que todo formas que adquiere la escritura” (“El viaje”, *Los países invisibles* 27-28). Este punto echa luz sobre la dimensión política del proyecto estético de Lalo: es sólo por medio de la escritura que se torna posible cambiar el lugar de enunciación que ocupa el sujeto frente a los discursos dominantes.

2.3 El obstinado deseo del lápiz que lleva dentro

Si la experiencia claustrofóbica de *Los pies de San Juan* tiñe el afuera y lo transforma en una condición en *donde*, en *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura* esta manera “condicionada” de habitar el espacio encuentra su correlato en la experiencia del ciudadano común y es llevada a sus últimas consecuencias al proponer la experiencia carcelaria como una sinécdoque de todas estas.³⁰ En otras palabras, lo que en la entrada anterior funciona en forma de metáfora por medio del manejo de la imagen (la atmósfera de la condición, la *situación-donde*), se encarna ahora materialmente. En esta ocasión, la mirada registra un entorno físico claustrofóbico determinado:

³⁰ En *La ciudad perdida* (2005), un medimetroraje previo a la publicación de *El deseo del lápiz*, una voz en *off* interpreta la ciudad de San Juan y sus cascos urbanos como una suerte de tierra de nadie. *La ciudad perdida* rastrea la fundación de la ciudad a las ruinas de Caparra y a la eventual fuga de su primer alcalde, Juan Ponce de León, a Florida. En este caso, el énfasis recae en cómo con el transcurso del tiempo la ciudad devino desierto gracias a la cultura del automóvil y el suburbio. Hacia el final de la narración, se muestra un ejemplo clave que ilumina la construcción y disposición del espacio histórico sanjuanero: las ruinas del leprosario de Isla de Cabras, al otro lado de la bahía de San Juan. Este recinto se concibe a finales del siglo XIX para expulsar de la ciudad, manteniendo al enfermo confinado en un edificio-espacio claustrofóbico que, irónicamente, está ubicado frente al mar. Este encierro —físico y mental— tiende un puente hacia las experiencias que ilustra *El deseo del lápiz*.

la ya desaparecida Penitenciaría Estatal de Puerto Rico, conocida popularmente como el Oso Blanco. Por medio del texto, el hablante conecta el espacio penitenciario (o en palabras del autor “inespacio” [15]: un espacio uniformado, diseñado a la medida para perder noción del tiempo y el espacio) con la experiencia del ciudadano libre: “La celda, la cárcel, es el espacio que todos llevamos dentro” (13). En este libro se establece que las estructuras bases del sistema urbanístico universal que habitamos en el presente son la expansión ilimitada del régimen panóptico y la sociedad de control. En principio, las figuras del espacio carcelario y del reo le sirven de modo estratégico al hablante por la relación intrínseca que estos tienen con los mecanismos de invisibilización que ha explorado en las entregas anteriores. Ambas figuras representan la manifestación física, social y económica de dichos mecanismos. Así, en lugar de aproximarse a los procesos de invisibilización desencadenados por toda una cultura hegemónica discursiva (Occidente) como en *donde*, el foco esta vez se traslada sobre el Estado y sus instituciones modernas. El Estado envía a la cárcel a sus indeseables, sus olvidados; estas personas son descartes del sistema, los que no cumplen reglas y roles sociales predeterminados. En la medida que lo que se encuentra una y otra vez en la cárcel es la pervivencia de una expresión contemporánea del grito (“[h]e aquí el peso testimonial de estas paredes: el Estado dispuso de todo su poder para hacer desaparecer, para acallar, para eliminar las marcas y escrituras” [14]), *El deseo del lápiz* funciona como una continuación al proyecto de las iniciativas arqueológicas. A pesar de que el Estado utiliza todo el peso de la ley para desposeer al reo “de la relación natural entre su cuerpo y el espacio” (16), frente a la falta de libertad persiste la escritura, el grafiti, como acto de resistencia y pulsión de vida.

En una velada declaración de principios, el hablante de *El deseo del lápiz* señala que: “[e]l Oso Blanco se convierte en una máquina de lectura y escritura. Algo encontrado en el camino,

canibalizado, que traigo a cuentas y marca el mundo con mis pisadas” (21). Sin duda aquí el telón es el Oso Blanco. Sin embargo, lo que *lee* el hablante no es tanto lo que esperaríamos, es decir, los grafitis que encuentra en su deambular por los pasillos (“[...] ningún grafiti sorprende en el Oso Blanco; ninguna pared es desconocida o inimaginable” [21] o, incluso, “[p]oco importa el contenido del grafiti. Con frecuencia, no transmiten sino rasgos ‘diabólicos’, elaborados con cierto patetismo otorgado por la simpleza de su concepción. Aún así, conmueven” [103]), sino la pulsión de escritura que en primera instancia les dio forma. Por esta razón, es posible afirmar que desde el punto de vista *textual* los grafitis no son más que un pretexto para echar a andar la máquina de lectura y escritura inherente a la ensayística de Lalo. Resulta paradójico, sin embargo, que a diferencia de los otros ensayos visuales que hemos explorado hasta el momento, el evidente impulso fotográfico detrás de este libro es el de *documentar* una serie de escrituras antes de que acontezca su inevitable desaparición: “[l]os grafiti de las celdas del Oso Blanco son un escollo que no debió existir en una ininterrumpida cinta discursiva. [...] Por eso me apresuré a fotografiarlos antes de que los borrara la tiranía de una mano de pintura ordenada *desde las más altas esferas*” (23, énfasis en el original). Al igual que el hacha de *donde*, los grafitis funcionan como el grito-grieta que nunca debió sobrevivir la catástrofe (y que, en efecto, el tiempo le dio la razón al autor al mostrar que no lo harían). Desde el plano visual, esta veta particular de la iniciativa arqueológica establece una línea divisoria con las propuestas anteriores: las fotografías que componen este libro se caracterizan por tener un registro relativamente objetivo. Estas son imágenes en blanco y negro que documentan los grafitis, las escrituras (sean alfabéticas o trazos abstractos de sudor, semen y sangre) y los espacios carcelarios desiertos del Oso Blanco. Al decir “un registro relativamente objetivo” nos referimos al hecho de que en este caso no hay un efecto de desementización o extrañamiento intencional por parte del que toma las imágenes, más allá de la atmósfera que

produce fotografiar espacios vacíos en donde es posible palpar la presencia anterior de personas (un poco al modo que propone Benjamin al leer las imágenes de la París vacía de Atget). La mirada en este libro se fija en las huellas que dejan los confinados que habitaron un espacio que ahora está despoblado. En este sentido, la mirada refleja el encierro y las ininterrumpidas violencias desencadenadas por la experiencia carcelaria. No obstante, aunque hay un registro de espacios cerrados y muros donde figuran todo tipo de escrituras, en varias ocasiones irrumpen en las tomas ventanas de celdas (“Ventana de celda” [3], “Rejas” [114], “Celda con gran hoja de marihuana” [138 y 139], “Por amor” [154 y 155]) por donde entran destellos de luz. Esto ocurre, por ejemplo, en el *collage* de dos fotografías que ilustra la portada y en la página que lleva el título. En el régimen visual también son particularmente notables, hacia el final del libro, las tomas de la plaza central, un pulmón (espacio ilusorio de apertura) dentro de la fortaleza impenetrable del Oso Blanco **[Imagen 11]**. Al igual que el mar en *Los pies de San Juan*, las ventanas son aquí el horizonte inalcanzable, la libertad que siempre está un poco más allá del alcance de la persona encarcelada. Por su ubicación estratégica en las portadas y dado el modo en que irrumpen en el plan visual híper claustrofóbico y geométrico de la cárcel, las ventanas parecerían sugerir un punto de tensión con el “deseo del lápiz”, el único viaje inmóvil (e interno) al que puede acceder el confinado.



Imagen 11 “Vista de patio interior I”

(Eduardo Lalo, *El deseo del lápiz* 156 y 157)

“Sin duda hay que ponerse en la situación de un viajero imaginario que tropezara con estos textos como un manuscrito olvidado y que, carente de documentos en los que apoyarse, se esforzara en reconstruir la sociedad que describen”, reza el epígrafe de Baudrillard que funge de puerta de entrada a *donde*. La figura del viajero imaginario ejerce una función clave en relación a la propuesta arqueológica “imaginaria” de ese libro. Habría que cuestionar, sin embargo, cómo el tránsito a la encarnación física (y literal) del espacio de invisibilización en *El deseo del lápiz* afecta las posibilidades del hablante en tanto viajero imaginario. El material arqueológico que compone la nueva entrega no es ya la escritura desparramada irregular y fragmentariamente por la ciudad, sino que es la escritura, el resto, de una persona que permaneció encerrada por un tiempo prolongado en un espacio extremadamente claustrofóbico. Por eso, en gran medida es posible afirmar que la mirada que encontramos aquí es también la del *voyeur*, la del turista, una figura que también aparece en reiteradas ocasiones en la argumentación textual del hablante. Para Lalo, la experiencia

paradigmática del presente histórico es la del turista. En *El deseo del lápiz* se utilizan los ejemplos de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia y el Nuevo Centro de Convenciones de San Juan para argumentar que el urbanismo contemporáneo está diseñado para el goce espectacular arquitectónico del turista por sobre la experiencia de los residentes que habitan las ciudades. El turista va, consume y colecciona experiencias por medio de imágenes, para luego partir a otro lugar. En este sentido puntual, la figura del fotógrafo y la del turista son homologables. Ciertamente, el impulso arqueológico del primero da visibilidad y permanencia a una serie de escrituras efímeras (los grafiti), pero aún así hay un proceso de apropiación de textos ajenos que tiene que acontecer necesariamente para que esto ocurra (Sotomayor, “Tinta en reposo” 17). Esta comparación es sugerida de modo inadvertido por el hablante al referirse a los turistas que se toman fotos frente a monumentos en ciudades:

Irónicamente, esas fotos responden a una voluntad de apropiación semejante a la de los grafiti de las celdas del Oso Blanco, *he aquí lo que no es mío hecho mío*. Los presos no tienen cámaras fotográficas y su espacio no es monumental sino reducido y atroz. En él no hay posibilidad de sentir la ilusión de libertad, como tampoco puede darse la ilusión de la inclusión. (La *inclusión* en la cárcel constituye una *desinclusión* en el universo). Por ello los presos se sienten obligados a concentrar su deseo en un lápiz y llevar a cabo una transgresión. (58-59, énfasis en el original)

Nótese la dialéctica inversa que arma: si el turista tiene que fotografiar un monumento para apropiarlo y convertirlo en una experiencia interna, el reo tiene que dibujar una escena de violencia o erotismo interno (da igual que ésta sea imaginaria) para proyectarla como transgresión en la superficie de la pared. El prisionero encarna así una expresión clara del deseo del lápiz que da

título a la obra. No obstante, en el transcurso del libro este “deseo del lápiz” puede ser rastreado a otra instancia crucial. En el apartado III se completa un proceso de reincorporación de la transgresión del *otro* para dar rienda suelta a la que en última instancia es la expresión culminante del deseo del lápiz: la del propio hablante. Nos referimos, por supuesto, al *mise en abyme* que había sido señalado previamente por Sotomayor en “La mirada en los pies”. Una vez más, Lalo encuentra en el afuera la vía directa hacia la experiencia interna y torna una búsqueda exterior en el pretexto de una búsqueda interior. En este procedimiento quizás se refleja una dimensión secreta de la expresión inicial “[l]a celda, la cárcel, es el espacio que todos llevamos dentro” (13).

A través de todo *El deseo del lápiz* el hablante propone un paralelo entre la experiencia interior y exterior del ciudadano libre y la del reo. Según este, ambos son capaces de ejercer o padecer violencias similares. Este paralelo retórico, que por un fin argumental achata la diferencia entre experiencias tan disímiles, es un puente necesario para establecer la universalidad de la experiencia del escritor (en el sentido de todo el que escribe) y, más puntualmente, la experiencia del hablante. Este proceso de universalización conecta al hablante directamente con los invisibilizados de toda la historia de la humanidad (“existe un *continuo* de escritura” [120], hay grafitis en campos de concentración e instituciones psiquiátricas y también son grafitis las primeras expresiones de la escritura de la humanidad en Lascaux). Mencionamos que el apartado III es la expresión culminante del deseo del lápiz porque ese es el punto donde se transparenta que toda la escritura del libro está abocada al proyecto escritural de Lalo. Cual cinta de Moebius, cuando el palimpsesto secreto finalmente se devela, nos encontramos una vez más frente a Eduardo Lalo. Tomando como punto de partida una exploración visual y textual del espacio carcelario en el apartado I y una exploración textual de los modos del encierro, locura y escritura a través de la historia (Foucault, Walser, Artaud, etc.) en el apartado II, en el apartado III el hablante se encuentra

de cara a *su* deseo, *su* transgresión, eso que él denomina “la posibilidad de un proyecto de escritura” (145):

Proponerme un pensamiento (y también una literatura) desinstitucionalizados, que estén más allá de cualquier tradición nacional, de cualquier lengua —aún de la que empleo para escribir— de cualquier género literario y sexual, que prescindiera incluso del imperio avasallante del hecho lingüístico de lo literario (por ejemplo, aquí la fotografía, pero hubiera podido ser dibujo o sonido). Crear así un texto que estuviera fuera de toda oficialidad y normalidad, al que sea imposible imponerle categorías, *incolonizable*. (146)

Aunque esta cita señala que la intención del hablante es la creación de un texto incolonizable, para lograr su cometido, él primero necesita *verse* reflejado en el encierro y la locura del *otro*. Es decir que el hablante ejerce su poder de lectura sobre ellos, los coloniza, y así los desposee doblemente (una primera desposesión: el encierro carcelario inicial; la segunda: desposeer la expresión del lápiz del *otro* de un significado más allá del deseo que lo llevó a marcar la pared). Un gesto recurrente a través del texto es la generalización o el borramiento de las especificidades de los grafitis, ya que la mirada se fija sobre las escrituras carcelarias, pero éstas pueden ser reemplazadas y reducidas a cualquier otra expresión del invisibilizado: “[p]or esto es por lo que no es necesario entender mediante la lectura los fósiles que son estos grafiti, pues su sentido yace ya en su descubrimiento. Su relevancia radica en el hecho de que han sobrevivido a la aniquilación” (93), y también, “[p]rocurar que todo objeto o superficie ‘hable’ expresando su conexión con los demás objetos y superficies. Los últimos se convertirán en los límites de la interpretación de los primeros. De ahí que las paredes de estas celdas puedan ser simultáneamente

Lascaux y la miseria penitenciaria, Foucault y en el más burdo sentido común, la inmundicia y lo sagrado” (147).

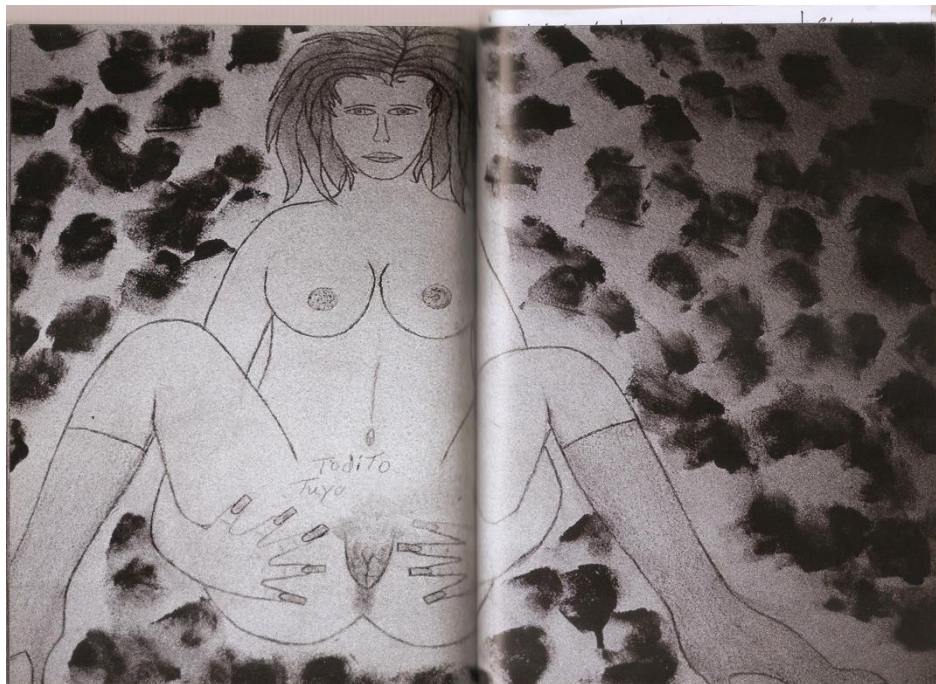


Imagen 12 “Mujer (‘Todito Tuyo’)”

(Eduardo Lalo, *El deseo del lápiz* 80 y 81)

Hay que acotar, nuevamente, que aunque el hablante de *El deseo del lápiz* ejerce este acto de interpretación sobre los grafitis del Oso Blanco, sólo en escasas ocasiones llega a nombrar o a referirse de modo directo a una imagen en particular. Este prefiere más bien diseñar interpretaciones *teóricas* sobre el acto de escritura o lectura por sobre una écfrasis de corte tradicional:

El preso del Oso Blanco que dibujó la exuberante mujer que se entrega al espectador con las piernas abiertas o el que reprodujo al modo de cómic o de película de acción, la gesta de sus crímenes, conjura sobre estas paredes la reducción carcelaria de su humanidad. Con contundencia, sin metáforas, parecería decirnos “De esto he sido capaz”. Y la afirmación puede y debe interpretarse

simultáneamente como la toma de posesión agresiva de un territorio y la confesión de alguien que se derrumba. (128)

Y también resume, “[e]n los grafiti de las celdas del Oso Blanco se encuentran dos temas fundamentales: sexo y muerte, y ambos están representados con una violencia sin atenuantes” (104). Estas dos observaciones puntualizan la dirección general del texto en su recta final. El proceso de análisis del hablante lo acerca cada más a los límites de la experiencia: va del encierro total del reo, a la locura, a la escritura del erotismo y la muerte como única válvula momentánea de escape. Tanto es así que, en el plano del régimen visual fotográfico relativamente uniforme de *El deseo del lápiz* (es decir, más allá de los grafitis y de la cárcel en sí), los únicos dos quiebres reales representados son el momento en que aparece la pintura del cazador y el bisonte de Lascaux (129) y la imagen de una hoja de papel que contiene un texto de “signos que no representan vocablos ni figuraciones y que no podrán ser nunca ni nombre ni acción” (148). El principio (una primera escritura mágica, que da inicio a la cultura Occidental) y el final (una escritura que no significa a nivel alfabético, glotocéntrico, pero sí a nivel de huella que se enfrenta al límite y al silencio). Lo que llama la atención del hablante en esta obra al explorar Oso Blanco es precisamente eso: la escritura como señal obstinada de vida frente a las condiciones más abyectas. Al encontrarse de cara a cara al encierro extremo —literal (en el caso del reo) y metafórico (en el del ciudadano libre y el suyo mismo)— la única respuesta que logra articular el hablante es un análisis de otras experiencias límites que, en tanto escritor, sí están a su alcance: el lenguaje y el silencio.

Hasta este momento, hemos observado que en las obras de Eduardo Lalo, el hablante y la mirada fotográfica se complementan; ello, en parte, porque el texto escrito en escasas ocasiones se refiere de modo directo a las imágenes. Aunque apunte oblicuamente a varios elementos dentro de

ellas, en términos generales Lalo permite a las imágenes crear una serie de micro-sentidos que no dependen únicamente de una narración, un texto que las explique, sino que prefiere formar constelaciones entre sus elementos y las secuencias que erige. Gracias a la fragmentariedad de la mirada y a la condición-*donde*, las fotografías de *Los pies de San Juan* y *donde* evitan entrar en la lógica que Rancière llama el régimen de representación, un régimen del arte que se basa en la mimesis clásica y la homogeneidad de diferentes similitudes (una relación directa de términos diferentes, por ejemplo, un león simboliza el valor y el coraje). El quiebre estético en el arte moderno, según lo entiende este filósofo francés, cuenta aquí con un modelo ejemplar: estas obras no intentan representar una verdad concreta, sino que tantean la realidad, buscando, en cambio, dar forma a un nuevo cuerpo y sensorio para uno mismo (*Emancipated Spectator* 71). En los textos de Lalo, el autor parte de la interpretación obsesiva de elementos, pero su lectura y su interpretación nunca colman los sentidos posibles de la imagen, al contrario, hacen todo lo posible por explorar las fisuras de lo silenciado, lo no visto y lo no dicho por los discursos y las instituciones hegemónicas. Lalo piensa desde la fragmentariedad, el silencio, la derrota y la sugerencia. En consecuencia, sus textos antes que dar contestaciones concretas proponen nuevas preguntas y ponen en duda el orden simbólico preestablecido.

El quiebre entre el régimen de representación y el régimen estético lo ilustra Rancière con la descripción del Torso del Belvedere hecha por Winckelmann en su célebre *Historia de arte de la Antigüedad* (1763). Para Winckelmann, el Torso representa el punto culminante del arte clásico griego; sin embargo, para todos los efectos, el torso no es más que una estatua incompleta. Dice Rancière: “How are we to understand the fact that the paradigm of pure beauty is provided by the statue of a crippled divinity which has no face to express any feeling, no arms or legs to command or carry out any action?” (*Emancipated Spectator* 65). El crítico de arte relaciona el torso con la

figura de Hércules y lee en su pose la expresión máxima de la libertad griega. En este acto de interpretación, Rancière advierte el colapso total de la representación mimética, ya que a partir de ese momento en la historia del arte ni siquiera es necesario una cara, el medio por excelencia para expresar la emoción, para la creación de un efecto. En el último capítulo de *The Emancipated Spectator*, “The Pensive Image”, el filósofo traslada la observación del quiebre estético al campo de la fotografía. El tipo de imagen que estima Rancière es una que sugiera “a zone of indeterminacy between thought and non-thought, activity and passivity, but also between art and non-art” (107). La imagen pensativa crea un cortocircuito al romper con la transmisión de una narrativa, una acción. No transmite así un mensaje concreto, sino que pone cualquier tipo de conclusión en suspenso (123). Si bien podría parecer que las fotografías de *El deseo del lápiz*, por su misión de documentar un espacio y una escritura en proceso de desaparición, son las más que se acercan en estos ensayos visuales al régimen de representación, hacia el final del libro la inclusión de la ya mencionada pintura de Lascaux, combinada con el giro del hablante hacia su proyecto y la hoja con texto ininteligible, abren el camino para este tipo de suspensión total del sentido y el contraste de diferentes regímenes de expresión en uno.



Imagen 13 “Manos pintadas sobre la puerta de una celda”

(Eduardo Lalo, *El deseo del lápiz* 166 y 167)

La fotografía que clausura *El deseo del lápiz*, “Manos pintadas sobre la puerta de una celda” [Imagen 13], es un recordatorio de la presencia previa de los reos en la cárcel, de su alarido de vida que pudo más que la apuesta total del Estado por su encierro y su silencio. No sería exagerado proponer, sin embargo, que al mismo tiempo lo que ahí se representa son las manos de Eduardo Lalo. ¿Cómo saber con certeza que éstas no son las manos del explorador que registra el desastre? La impresión es un elemento que no sólo reaparece en “Impresión de manos en la celda” (*El deseo del lápiz* 6 y 7), la fotografía donde aparece una dedicatoria a Nikitas, Lucas, Diego y a j. a. Bonilla (Javier Avilés), sino que también asoma en las solapas y las páginas 54 y 55 de *Los pies de San Juan*. Este elemento cumple una función similar a la sombra que se proyectaba en la fotografía que tomó Lalo de joven: es ese *plus* de presencia y suspensión del sentido que está ahí, en reserva, y que apela al espectador a pesar de haber llegado al final del recorrido del libro.

En el poema “Las preguntas” (publicado en *Libro de textos* y posteriormente en *La isla silente*), de Lalo, la voz poética se cuestiona una y otra vez sobre las posibilidades del devenir y de la experiencia:

A veces me pregunto si todas las ciudades no habrán sido
más que una broma pesada Si todos los kilómetros
que me separaron me abrieron al mundo y encerraron
en mí mismo no fueron sino una forma tortuosa de
ser lo que iba a ser de cualquier manera

Me pregunto si las ciudades no fueron
más que la sofisticación de la pérdida una ruta
para entrar al rectángulo de unas tarjetas
postales para ser unos recuerdos que no se entienden

Hoy sé que todas las ciudades me hicieron lo que soy
este cuerpo que aún parece adolescente
estos dientes manchados
esta misma pasión por lo difícil
esta concepción infantil del heroísmo

Pero a veces me pregunto si para llegar a esto habrían
hecho falta todas las ciudades todos los años
todos los poquísimos amigos todas las muchísimas
horas de silencio

Quizás llega el momento en que las preguntas se
convierten en excusas en pilares que justifican
la inmovilidad Existen sin embargo inmovilidades
nerviosas y en ellas cabe el dolor
y todo el pasado
.....

(*La isla silente* 168-69)

Esta voz que duda, que se pregunta, es de algún modo la que hemos analizado hasta el momento en los ensayos visuales de Lalo. En un inicio, esta estipula la inevitabilidad del destino; pero rápidamente reconsidera, reconoce que no, que la experiencia, por más que parezca estar dirigida, es necesaria para llegar a ser quien es. San Juan, quizás la única ciudad constante, aprueba de esa “sofisticación de la pérdida”, es sin embargo el origen de todo planteamiento de duda posible. Es el origen y el final, el punto de anclaje, el lugar que permite hacer una serie de cuestionamientos sobre el devenir. En última instancia, la memoria está aquí relacionada íntimamente con la imagen (ese “rectángulo de unas tarjetas / postales para ser unos recuerdos no se entienden”); la fotografía extrae una experiencia de su contexto, de su referente, pero al considerar los usos de la imagen en Lalo podemos preguntar, ¿qué validez tiene esta expresión, “la sofisticación de la pérdida”? En la práctica, ¿la fotografía sólo extrae la experiencia de su contexto o permite sugerir un mundo de experiencias nuevas? Perdiendo, es decir, limitando la interacción activa entre texto e imagen, Lalo demuestra un camino sugerente para ensanchar los sentidos posibles de la imagen. ¿Acaso este efecto se sostiene en otros tipos de aproximaciones a la materia visual?

2.4 Los diablejos de una mirada prefigurada

Con un ojo leía, con el otro escribía.

Roberto Bolaño, 2666

Al igual que en *Lalo*, la obra de su compatriota Edgardo Rodríguez Juliá (1946) pone fuerte énfasis en la imagen y la mirada: “[...] en la narrativa de Rodríguez Juliá la mirada se entiende como el origen de la escritura: mirar equivale a escribir (imaginar)” (Ruiz Cumba 223).³¹ En esta próxima sección será clave la relación estrecha que entabla el autor entre la mirada, la escritura y la imaginación. Si bien, en principio, los elementos visuales son tan centrales para la producción de Rodríguez Juliá como en la de Eduardo Lalo, los modos particulares de su uso difieren a tal grado que es posible establecer un contrapunto entre ambos. En *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986), ensayo donde aborda la obra del pintor central del canon puertorriqueño, José Campeche (1751-1809), Rodríguez Juliá argumenta que el primer arte en establecer una imagen de la incipiente cultura criolla en Puerto Rico es la pintura y no, como se cree comúnmente, la literatura. Luego, en *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de*

³¹ La prolífica obra de Rodríguez Juliá cuenta con un gran número de libros que utilizan la vida de pintores y fotógrafos como materia de ficción (*La noche oscura del niño Avilés* [1984], *Cámara secreta* [1994] y *El espíritu de la luz* [2010], entre otros) y varias de sus crónicas fúnebres y urbanas incorporan fotografías dentro de su tejido textual (*Las tribulaciones de Jonás* [1981], *El entierro de Cortijo* [1983] y *San Juan: ciudad soñada* [2005], por nombrar algunas). A pocos autores del canon literario puertorriqueño les cae tan a la medida el adjetivo prolífico como a Rodríguez Juliá. Al día de hoy su extensa obra literaria se compone de más de 20 títulos. En su gran mayoría estos oscilan entre los géneros de la novela y la crónica. Su labor de escritor se complementa con la de profesor universitario y, desde 1988, con la de columnista regular para el periódico *El Nuevo Día*. Para consultar un listado de su bibliografía hasta el año 2000, ver Torres 197-205.

1898 (1988), el ensayista adopta la forma del álbum fotográfico para ilustrar una serie de transformaciones que sufre la sociedad puertorriqueña a partir de la invasión norteamericana a la isla.

A su manera, tanto *Campeche* como *Puertorriqueños* funcionan como un recorrido guiado a través de una galería de imágenes. De ahí una primera observación válida para los libros que nos conciernen: en ambos casos la voz ensayística de Rodríguez Juliá remite de modo incesante a la imagen, forzando la mirada del espectador por medio del constante uso deíctico de la palabra. Al decir una y otra vez “observen este detalle”, “miren lo que hay aquí”, “este objeto o esta pose significa lo siguiente”, Rodríguez Juliá opta por una ruta de acceso a la imagen opuesta a Eduardo Lalo. En su invariable gesto de apuntar al cuadro o a la fotografía, la voz fija una primera interpretación del material visual. Esto da pie a una pregunta clave: ¿qué espacio le es permitido explorar al espectador cuando hay desde un inicio un intento por definir el significado de los elementos visuales en una obra? Los textos verbales de *Campeche* y *Puertorriqueños* describen imágenes, las acaparan y las consumen vertiginosamente. Pertenecen todos al campo de la exégesis de la imagen. Es esta entonces otra versión del deseo del lápiz, una que apuesta por asir la imagen y dominarla, para así colmar sus sentidos posibles: “[...] función del texto, definir la imagen” (Sotomayor, “Escribir la mirada” 127).³² Si la escritura de Rodríguez Juliá se caracteriza por algo, es por una creencia tácita en que la imagen siempre contiene el germen de una historia que puede ser contada. Rodríguez Juliá apunta a y describe imágenes de modo constante (en el sentido de una écfrasis tradicional), pero también en *Puertorriqueños* (y en menor medida en *Campeche*) hay un

³² Las referencias futuras a Sotomayor remiten todas a esta fuente.

sinnúmero de ejemplos de fotografías a las que se refiere la voz que nunca aparecen en el recorrido. Así que aunque escribe y describe, por momentos hay un desfase entre el texto y las imágenes. Es posible que ésta sea la paradoja central de la obra de Rodríguez Juliá: si bien el autor utiliza las imágenes como materia base, por medio del texto las acapara, describe y consume hasta el punto que son virtualmente innecesarias. Nos encontramos, en otras palabras, ante la voz ensayística de un “ficcionalizador de imágenes” (Sotomayor 127); ficcionalizador en el sentido del que inventa imágenes textuales que ni siquiera tienen porqué figurar ahí. Es ésta, además, la voz de una subjetividad que rellena compulsivamente los espacios indeterminados de la imagen con anécdotas, comentarios e impresiones personales. En torno al ensayo *San Juan, ciudad soñada* (2005),³³ de Rodríguez Juliá, Juan Duchesne señala que:

[e]l narrador de dicha crónica viaja más bien hacia la interioridad personal investida en la ciudad vital. Su percepción memoriosa recubre el pasado y el presente evocados por distintos escenarios con los símbolos de un mapa sentimental e histórico. El lugar ameno del ayer puede ser el predio baldío de hoy y viceversa, pero la compulsión emotiva de ambos traba siempre inequívocos eslabones de sentido. Una imperiosa imaginación histórica y autobiográfica se proyecta sobre el paisaje y rellena los hiatos, las interrupciones y las hendiduras. Los silencios del lugar reciben una voz autorial que los ocupa y los satura. (“Desde *donde*” 12)

³³ En “Apostillas a *San Juan, ciudad soñada*” (2004), Rodríguez Juliá menciona que ese ensayo fue “una contestación sin ánimo del todo polémico” (13-14) a *Los pies de San Juan*. El autor enfatiza, también, el hecho de que escribió el libro para trazar un mapa literario de la ciudad, pero este forzosamente se terminó convirtiendo en una suerte de autobiografía personal: “Si toda escritura es autobiográfica, escribir sobre la ciudad, garabatear la autobiografía sobre los muros de la ciudad, es reflexionar sobre la propia obra” (14).

Si bien *Campeche* no debe ser considerado parte del *corpus* de crónicas del autor, en *Puertorriqueños* y *Campeche* ya reconocemos la voz autorial que nombra Duchesne en referencia a la obra futura. De cualquier manera, lo importante aquí es el hecho de que los textos que analizamos comparten esta “imperiosa imaginación histórica y autobiográfica” que proyecta el narrador sobre su objeto de lectura. Desde un inicio, el modelo escritural de Rodríguez Juliá articula una diferencia clave *vis-a-vis* Lalo: ahí donde la voz del último trabaja desde la sugerencia, la fragmentación, el residuo y el micro-sentido, el primero diseña un narrador que acapara y fija sentidos. La voz ensayística de Rodríguez Juliá (y hay que enfatizar que nos acercamos a estos textos *en tanto* ensayos) es, para usar un término afín a Lalo, monumentalizadora, elegíaca, totalizadora; esto quizás puede explicar el interés del autor en torno a la escritura de la novela histórica (*La renuncia del héroe Baltasar* [1974] y *La noche oscura del niño Avilés* [1984]) y la crónica mortuoria (*Las tribulaciones de Jonás* [1981] y *El entierro de Cortijo* [1983]) en la primera etapa de su carrera.

La obsesión de *Campeche* es una: la mirada. Pero esta obsesión se expresa en cuatro niveles distintos (aunque por instantes aparezcan de modo simultáneo): 1. la mirada de Rodríguez Juliá, 2. la mirada de Campeche, 3. la mirada de los personajes retratados y, por último, 4. la mirada abismada (del yo que mira). Por un lado, el *incipit* cristaliza la tesis principal que refleja el ensayista a lo largo de su lectura de la obra del pintor criollo:

Antes de la literatura fue la pintura. La obra de Campeche le provee a nuestra nacionalidad una imagen que se adelanta al testimonio literario; tendremos que esperar hasta mediados del siglo XIX para que nuestra cultura se convierta en verbo. En este sorprendente rococó criollo se manifiesta el primer mito fundador de la cultura puertorriqueña, arte mediante el cual aparece de manera insólita —

como un desiderátum soñado por la cultura más que como un hecho histórico— el anhelo de fundar un estado, el intento de convertir la incipiente nacionalidad puertorriqueña en organización de poder. (*Campeche* 7)

Más que explorar y problematizar lo visual (en el sentido de promover una apertura a nuevos campos de lo sensible), las imágenes en Rodríguez Juliá están diseñadas para corroborar el texto (Sotomayor 147), es decir que cada una de estas imágenes no hace sino confirmar una tesis establecida de antemano. Afirmar que hay una tesis preestablecida equivale también a decir que el autor ya tiene una idea (imagen) fija de lo que va a argumentar. A diferencia de Lalo, que se topa con sus fotografías en un constante devaneo por la ciudad (su arqueologización), aquí las imágenes se encuentran —literal y metafóricamente— fijadas contra una pared. Como en un museo, el recorrido queda establecido desde un inicio por el curador-escritor. No queremos sugerir con este comentario que Lalo no cure sus imágenes (todo lo contrario, las organiza meticulosamente), sino más bien afirmamos que, en el caso de Rodríguez Juliá la progresión lineal apunta siempre hacia el sentido ulterior de la obra: la confirmación definitiva de su tesis. La mirada *obsesiva* de este autor no busca tanto como que encuentra. Y tampoco tantea la realidad, corriendo el peligro de errar en su camino, sino que sigue una ruta directa hasta la ratificación de su tesis (en *Campeche*: delinear el proceso de creación de la identidad criolla; en *Puertorriqueños*: demostrar la decadencia de una cierta idea de familia y comunidad en la cultura puertorriqueña).

En la obra de Rodríguez Juliá las fotos o los cuadros están ubicados en los encabezamientos de capítulos o forman parte del texto, pero siempre son independientes entre sí. Esto quiere decir que el material visual no evidencia una idea de montaje, más allá del diálogo que pueda establecer el narrador temática o cronológicamente entre elementos puntuales de las series de imágenes. Resaltamos una diferencia adicional: mientras que Lalo se encarga de tomar todas las fotografías

o de crear las imágenes plásticas que aparecen en sus libros, Rodríguez Juliá se vale siempre de material de archivo creado por otros (ya sea del acervo público o del privado-familiar) (Sotomayor, “Tinta en reposo” 16). Como consecuencia inesperada de estas prácticas, en Lalo la construcción del recorrido visual siempre ocurre a partir de lo experimentado a primera mano (recordemos que habíamos dicho que este hablante “atraviesa la ciudad a la espera del texto”). Rodríguez Juliá, por su parte, selecciona imágenes en función de cuán productivas sean estas para su narración (e inserta fotografías personales según sea necesario). De cualquier manera, las imágenes que selecciona este último nunca se alejan de una función representativa y figural: ya sea en *Campeche* (en forma de la pintura y el retrato) o en *Puertorriqueños* (a modo de una iconografía fotográfica), sabemos siempre qué representa cada imagen antes de que la voz se refiera a ella. Por ende, estas no son imágenes que descoloquen o incomoden (con la excepción, quizás, del retrato del niño Avilés o la fotografía de Martín Cepeda, cuyo efecto tiene más que ver con la inmediatez de lo grotesco); todo lo contrario, forman parte de un repertorio tradicional, inmediatamente reconocible y familiar para el lector. Incluso, no sería exagerado afirmar que su eficacia yace justo en este efecto de representatividad y legibilidad.

La segunda obsesión de la voz es la mirada fundante de Campeche, ese “[...] ojo inquieto que retrata a la burguesía criolla aún en ciernes” (*Campeche* 8). No obstante, es la propia mirada de Rodríguez Juliá la que crea una cierta imagen del pintor por medio de sus sucesivas interpretaciones. Desde el principio del texto, la voz ensayística define la mirada del pintor por su fuerte carga nostálgica y melancólica: “La *oculta* nostalgia de Campeche tiene su fundamento en el porvenir, es una esperanza cifrada en la culminación venidera de la nacionalidad criolla” (7, mi énfasis). Según las palabras del autor, esta nostalgia está oculta. Por este medio, consciente o inconscientemente, Rodríguez Juliá se constituye a sí mismo como un ojo (y una voz) privilegiada

capaz de discernir los rasgos visibles e invisibles en la obra del pintor (su visión de mundo, sus intenciones secretas). Los procedimientos de lectura e interpretación en *Campeche* están teñidos por esta mirada “superior” que pretende ver más allá que el resto. Esgrimiendo esta supuesta capacidad, en más de una ocasión se fuerzan impresiones sobre lo que significan ciertas características físicas, poses o gestos de los retratados. El ejemplo más evidente —y sostenido— de esta actitud es la insistencia sobre el carácter melancólico de la pintura de Campeche, que aparece prácticamente en todas las instancias que examina el libro.³⁴

³⁴ Comparten el lente melancólico que impone la voz cuadros tan diferentes como el de José Más Ferrer (“Como siempre en estas fugas perspectivistas de Campeche, el planteamiento pictórico-emblemático se reviste de una melancolía tenue, de una irrealidad desolada y conmovedora” [39]); el de Don Valentín Martínez (“Lo primero que debemos destacar es la tristeza de la pintura” [46] y “[...] esos ojos tristes, enormemente patéticos al estar sometidos a todas las señas de una dignidad aún ajena, nos revelan una dureza vidriosa, casi implacable” [59]); y el de Doña María de los Dolores Martínez de Carvajal **[Imagen 14]** (“Esta exaltación del recato subraya la melancolía de Campeche: Ocurre que la gracia es moderada antes de llegar a su plena exaltación. Convertida en delicadeza, la gracia ha desaparecido antes de concluir su gesto. [...] La pintura de Campeche se convierte de este modo en ruina de la gracia, recuerdo de ésta, o, lo que es igual, exaltación de la delicadeza” [82-83]). Sotomayor (122) y Torres Caballero (322) ambos citan el estudio de René Taylor sobre Campeche para argumentar que existe poca evidencia que valide la tesis del carácter nostálgico que Rodríguez Juliá atribuye en su análisis al pintor puertorriqueño.



Imagen 14 “Doña María de los Dolores Martínez de Carvajal”

(Colección privada. Reproducido en: Edgardo Rodríguez Juliá, Campeche 79)

Rodríguez Juliá lee y apalabra los cuadros de Campeche desde diferentes ejes. Primero, describe material y estilísticamente la escena general. Luego, fija su mirada sobre los aposentos (el espacio), las poses y los objetos (la emblemática) que pueblan las escenas para expresar el valor social y simbólico de los personajes. Sin embargo, la voz afirma que “[t]odos los retratos que hemos examinado plantean un proyecto de la voluntad. El hombre no está definido como persona transcendental, sino como *homo faber*. La ocupación, la actividad en determinada empresa, es lo que define al retratado” (50). Una y otra vez, el autor caracteriza a los personajes como una encarnación de su función dentro del incipiente aparato del Estado. Ya sea en “el estamento eclesiástico, administrativo y militar de la colonia” (8), cada figura representa *a priori* una suerte de *performance* de sus actividades sociales. Por ello, lo que la voz lee en los retratos de los gobernantes y los militares es una proyección de diferentes grados de fuerza, seguridad y determinación, pero mientras va bajando en la escala social, ya sea Don Valentín Martínez (el

primer burgués criollo, “neófito en la pose” [51]), Doña María de los Dolores Martínez de Carvajal [Imagen 14] (hija de Don Valentín, esposa del capitán de un regimiento, y según la interpretación de la voz, el ícono erótico más provocativo de finales del siglo XVII) o el niño Juan Pantaleón Avilés (“metáfora del sufrimiento” [118]) cambian los parámetros de lo que es posible ver en cada retrato. Además, a través de las poses de los personajes, la voz interpreta rasgos secretos de su personalidad (“[...] en el lienzo intenta retratar la soledad del gesto, esa desnudez de una interioridad que ha olvidado el alma para convertirse en pose, expresión de eso que modernamente llamamos personalidad” [10-11]). Estos gestos interpretativos de corte positivista son problemáticos ya que rellenan la imagen a partir de impresiones subjetivas e incluso deterministas.



Imagen 15 “Don Miguel de Ustáriz” (izq.) y “Don Ramón Castro Rodríguez” (der.)

(Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña y Colección Museo de San Juan, Municipio de San Juan, respectivamente. Reproducidos en: Edgardo Rodríguez Juliá, Campeche 15 y 25)

Los procedimientos de lectura en *Campeche* están codificados y ordenados. Con frecuencia, la mirada se fija sobre un punto particular de los retratos: los ojos. Aún más que en el

caso de las poses, de los objetos o la disposición de los aposentos, las miradas se rellenan con datos biográficos y circunstanciales. ¿Por qué son tan funcionales las miradas en la lectura de Rodríguez Juliá? Quizás sea porque ahí yace el pozo más profundo, maleable y ambiguo del material interpretativo al que tiene acceso esta voz. Veamos algunas descripciones de miradas en *Campeche*. En el caso del retrato del Gobernador Don Miguel de Ustáriz [**Imagen 15, izq.**], “[l]os ojos superan el hieratismo de las facciones, como si quisieran señalarlo justamente para desmentirlo. Estos ojos pretenden expresar la seguridad del Estado, el momento en que la voluntad de los hombres se convierte en poder. Pero no es una mirada amenazante. Por el contrario, su signo es el de un despotismo benévolo, ilustrado” (17), aún así, también hay “[...] algo indefinible en esta mirada, un contenido que se nos escapa apenas capturado. Se trata de su soledad y tristeza” (18), y por último, “Campeche ha querido recalcar justamente la naturaleza utopista de la mirada de Ustáriz” (19), todo esto, producto de la interpretación de una misma mirada. En Don Ramón Castro [**Imagen 15, der.**] Rodríguez Juliá lee, sin embargo, un contraste respecto a la mirada de Ustáriz; lo que en Castro Rodríguez es deseo del poder ante el cortocircuito de la melancolía y la tristeza por la utopía del poder organizado, en el primero es un poder ya logrado, histórico y humanizado. Más allá de lo que se puede vislumbrar haciendo referencia al contexto histórico de cada gobernador y el significado de los elementos simbólicos y la emblemática que forman parte de cada pintura, al comparar ambas imágenes una al lado de la otra, no hay esencialmente nada que diferencie una mirada de otra. En el caso del primer criollo, Don Valentín Martínez, es impostura lo que desentraña, pero para explicar el porqué Rodríguez Juliá tiene que apelar a la mirada de Campeche, “[...] se destaca la impostura, se muestra un ser que aún no ha logrado ninguna lealtad de conducta. Se trata de la mirada implacable con la que un desclasado mira a otro que compite con él por las mismas prebendas, por los mismos beneficios y privilegios” (52). ¿Son

todas estas características objetivas, o son más bien impresiones que capta y proyecta el ojo “privilegiado” del autor?

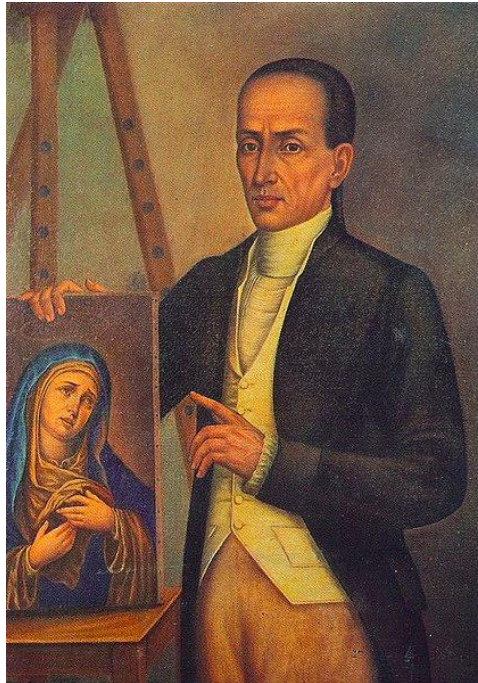


Imagen 16 “Autorretrato de Campeche por Ramón Atilés”

(Colección privada. Reproducido en: Edgardo Rodríguez Juliá, Campeche 151)

Una práctica común del narrador tanto en *Campeche* como en *Puertorriqueños* es la cuarta obsesión de la mirada: “El anzuelo es el otro, pero nos abismamos en el yo” (Sotomayor 166). La voz ensayística al inicio arguye que la pintura de Campeche es “una *máquina* fabricadora de individualidad” (*Campeche* 9). Es evidente que la selección de retratos debe cumplir con este fin; por esta razón el último cuadro del libro es el “Autorretrato de Campeche”, en la copia realizada por Ramón Atilés [Imagen 16]. Al interpretar esta imagen, Rodríguez Juliá argumenta que Campeche se auto-confecciona así mismo, *performea*, podríamos decir, la imagen que quiere presentar al mundo (la de un hombre serio, de oficio, un “pintor devoto” [153]). El valor simbólico del orden de lectura es delatador: al final del recorrido la voz se abisma en la mirada del que mira (y en este caso el que pinta). Hay aquí una compulsión a validar una imagen de la individualidad,

del yo, del que miró y retrató al resto. Esta es otra versión del motivo del *mise en abyme* que hemos explorado en Lalo. El palimpsesto que conforman *Campeche* y *Puertorriqueños* se confirma mediante el uso de este mecanismo. Ya lo mencionaba Sotomayor en “Escribir la mirada”: si la culminación del primer ensayo es el autorretrato de Campeche, en *Puertorriqueños* el centro secreto yace en la sección en que aparecen las fotos del autor como niño (págs. 92, 94 y 95, con especial énfasis en la 94) y la interpretación que las acompaña:

Puertorriqueños es la culminación de este proceso de búsqueda del ‘yo’ y el libro —como proceso que es— va tornándose paulatinamente en espejo que refleja otro espejo, en una misma imagen que se deforma. Se trata de un proceso tautológico, pues el álbum brota de la mirada organizadora del autor que hace la selección, y esta mirada converge en el rostro propio, la autoexploración. (Sotomayor 139)

En estos dos libros, Rodríguez Juliá parte siempre de una interpretación de la sociedad puertorriqueña, pero su voz solipsista termina reculando sobre sí y abismándose en el yo. No es casual que toda la historia social que cuenta *Puertorriqueños* interseca —en casi todo momento— con su historia personal y familiar: “La novedad de esta exploración de la ontología nacional está en el hecho de que la historia nacional (experiencia colectiva) que se pretende ‘leer’ en la fotografía se encuentra constantemente intervenida por la autobiografía/álbum familiar del autor” (Ruiz Cumba 225). Hemos observado ya cómo Lalo inserta de modo sigiloso personajes de su familia y autorretratos en sus obras; en Rodríguez Juliá esta intromisión de la historia familiar se encuentra siempre a flor de piel y se entrelaza directamente con el devenir de la gran “familia puertorriqueña”. Entre otros, en *Puertorriqueños* vemos alusiones a “mi madre niña vestida de Brasil” (22) luego del armisticio de 1918, “[c]uenta mi padre que el suyo *fue a recibir a los*

americanos, caminando de Sábana Grande a Guánica” (25, énfasis en el original), “[m]i hermano de cuatro años es vestido *de militar* justamente en el 1943, en medio del fragor de la Segunda Guerra Mundial” (83, énfasis en el original), y que tengamos fotos de la casa pequeño-burguesa a la que se mudan que caracteriza la migración del campo a la ciudad y el proceso de urbanización acelerada de mediados de los años 50 en Puerto Rico. Si en *Campeche* el pintor era el primero en establecer una imagen del criollo, en *Puertorriqueños* el escritor (Rodríguez Juliá) encarna una imagen de la clase media puertorriqueña.³⁵

Aunque lo hemos mencionado anteriormente, es importante resaltar que en el plano visual *Campeche* está compuesto por pinturas, mientras que la materia visual de *Puertorriqueños* son las fotografías. Esto plantea una serie de dificultades específicas a cada medio que el autor lucha por sortear por medio de sus interpretaciones. Ahí donde en el primer ensayo la voz argumenta que es la mirada nostálgica del pintor la que tiñe las obras, en el segundo dirá que la nostalgia es una característica inherente al medio fotográfico en sí (que ciertamente lo es). Señala también en *Puertorriqueños*: “En el Álbum de Familia el fotógrafo es un cronista que usa el espacio pictórico

³⁵ Señala Sotomayor que: “La lectura de Rodríguez Juliá sobre Campeche disimula —más mal que bien— una visión del criollo a partir del dieciocho que se formula plenamente como ensayo de interpretación nacional en *Puertorriqueños*, emancipándose ya de las imágenes fundacionales de Campeche y superponiéndoles, a manera de palimpsesto, las fotos perecederas e instantáneas de una incipiente clase media” (120). A diferencia de la genealogía de Lalo, que está marcada por el desarraigo estructural y las figuras marginales, la genealogía de Rodríguez Juliá traza una suerte de continuo, enraizado en Puerto Rico, que relaciona lo nacional (y en su caso, lo personal) con la cultura y la tradición criolla. La mirada nostálgica de Rodríguez Juliá siempre apela a un pasado perdido y legitimizante: desde Campeche (el primer pintor canónico de la isla) a los familiares (testigos de los momentos políticos más significativos de principios del siglo XX). En *Puertorriqueños*, el autor además se adjudica una herencia literaria al aludir al hermano de su abuelo materno, Ramón Juliá Marín (31-32), el reconocido novelista puertorriqueño de principios del siglo XX.

para narrar. El modo de la familia en el tiempo se mueve entre esos dos polos, el recuerdo y la nostalgia” (78); y también que “[c]uando la nostalgia fracasa, cuando la tierna relación del espectador con la foto no existe, permanece ésta como ruina de la memoria; ya está lista para transformarse en motivo del conocimiento histórico y social. He ahí la aspiración y el sentido último de esta crónica hecha de fotos” (80-81). Esta última cita parece resumir la característica central que atrae a Rodríguez Juliá de la fotografía: eso que Lalo llamaba “la sofisticación de la pérdida”, es decir, el espacio en que la fotografía suelta los amarres precarios que la atan al referente. El problema yace en qué ocurre después. Según este autor, es a partir de este momento —esta “ruina de la memoria”— que puede surgir el conocimiento histórico y social; pero este conocimiento, por lo menos como aparece aquí, está condicionado por el punto de vista del cronista, por el que escribe, interpreta y fija este conocimiento.

Tanto *Campeche* como *Puertorriqueños* son textos íntimamente ligados a la práctica culturalista de larga data en Rodríguez Juliá. Para descolocar una lectura tan asociada a la interpretación de la cultura nacional puertorriqueña y comprobar si el modo en que el autor establece su mirada se supedita a otros factores, ensayemos un breve acercamiento a *Cámara secreta. Ensayos apócrifos y relatos verosímiles de la fotografía erótica* (1994). Pasamos, entonces, de mirar el cuerpo “sagrado” de la nación al cuerpo “profano” del erotismo. Como sugiere su título, el tema central de esta nueva entrega es el erotismo, pero un erotismo cuyo punto de partida es la mirada masculina. Las fotografías que componen este libro son casi exclusivamente de mujeres siendo vistas por el lente del hombre, artista o fotógrafo que las captura (con excepción de la última imagen, la “pornográfica” “Cuba, 1930” [123]). La cadena significativa más recurrente de estos ensayos es la del “ligón-voyeur-fotógrafo” (118); sin duda, el concepto unificador de *Cámara secreta* es esta mirada del voyeur, y en particular, la del autor *en tanto voyeur*, como

transparenta esta cita en torno a una fotografía de Manuel Álvarez Bravo: “Un cuerpo desnudo que no posa como tal, capturado justo en ese momento de abandono en que la propia desnudez está desprevenida ante el ojo del ligón, del *voyeur* o de la cámara secreta, es un deleite inefable [...]” (*Cámara secreta* 117). Hay un goce, un deseo desmedido en la mirada, producto de un nuevo modo de lectura de las imágenes asociado a su naturaleza de corte erótico; la voz logra descartar cualquier impostura previa, limitante, frente a la visualidad: “Nos alejamos de la fotografía concebida como retrato, como captación del rostro y reflexión en torno al mismo, y nos allegamos a la fantasmalidad de lo erótico” (*Cámara secreta* 27).

Si bien los mecanismos de lectura que vislumbramos en *Cámara secreta* están presentes en otras obras de Rodríguez Juliá, lo interesante es que aquí estos son puestos al descubierto. Una y otra vez los procedimientos se repiten: la voz apela a las imágenes, las lee y las rellena con datos circunstanciales. Las fotos están ahí para ser narradas, para dar forma al cuento, para convertirse en ficción. En ningún momento son estas libradas al sentido que quiera darles el espectador, sino que están íntimamente ligadas a la interpretación que les da la voz. Observamos un narrador ecfrástico que retorna a una serie de tropos que rellenan con psicología, pensamientos e historias las vidas de los personajes representados. Hasta cierto punto, este método es puesto en escena en el ensayo-cuento³⁶ que da nombre a la colección:

Frente a esta foto es imprescindible realizar una operación doble y simultánea: en una intentaríamos evitar la amplificación de la imagen, desistiríamos

³⁶ *Cámara secreta* se compone de varios géneros híbridos de escritura: ensayos acompañados por fotografías, cuentos en primera persona, ensayos en los que se instalan monólogos de personajes y en los que irrumpe abiertamente la ficción.

de buscar su inserción en el aura anecdótica o mítica de su valor iconográfico. Intentamos conseguir que la foto nos hable, ella sola con toda su elocuencia. Trataríamos entonces de adivinar su justo lugar dentro de una sintaxis mayor, de un discurso. Será, por lo tanto, una reducción sistemática de su aura, de su pura capacidad invocatoria.

Eso sí, de pronto esta capacidad de invocación se me muestra indecisa, presente la llegada de cierto deseo, muy reconocible, que nos amplificaría la imagen. Resiste. Prefiere permanecer acá, quedarse aquí, explicar el porqué de la concreción y detalles de esa particular imagen. Entonces, nuevamente, el calce me obliga al relato, a la amplificación de la imagen hacia sus connotaciones históricas, míticas y anecdóticas. (121)

La anterior cita sugiere que la voz ensayística de este autor lucha siempre por tensar dos modos de lectura. Por un lado, un primer acercamiento “reduccionista” de la fotografía, es decir uno en el que la imagen forma parte de un discurso iconográfico, donde la imagen sólo es dada verla en relación a una sintaxis mayor. No es difícil entender este modo de lectura como uno denotativo. Por el otro lado, está el acercamiento que se apega al aura que invoca y amplía la singularidad en cada foto: es decir la escena, el contexto, la narración que representa. Esta segunda lectura sería una de corte connotativa. Como hemos visto a lo largo de este recorrido, el corto circuito en la lectura de Rodríguez Juliá siempre se juega a favor del calce, es decir que aunque parte de algunos elementos denotativos (poses, descripción de espacios y la emblemática), es la narración más allá de estos elementos la que siempre vence. Para este autor es, entonces, lo que evoca lo visual, o más bien lo que se puede inventar a partir de ello, lo que cuenta. Mirar, afirmaba Ruiz Cumba, equivale a escribir (imaginar).

Una y otra vez la voz caracteriza la interacción entre dos miradas: la de las mujeres (como “objeto” visto) y la del fotógrafo o artista (como “sujeto” que toma las imágenes). Dice Modotti sobre sus encuentros con Weston en las *Memorias* apócrifas que le construye Rodríguez Juliá: “Vivo sólo en la mirada deseante de él, quien es mi espejo” (*Cámara secreta* 28). Como parte de un análisis metacrítico de los mecanismos de lectura de las imágenes eróticas, esta afirmación delata con precisión un procedimiento que Rodríguez Juliá lleva a cabo de forma constante en sus ensayos. No importa que el material de origen sean los cuadros de un pintor clave en la tradición plástica puertorriqueña, que sea el álbum de la familia y la sociedad puertorriqueña, o que sea la fotografía erótica, lo que el autor pone en marcha es siempre una suerte de desdoblamiento de la mirada que refleja, en última instancia, al yo. La voz y la mirada en Rodríguez Juliá son un espejo deformado, un reflejo oblicuo de la realidad. Por ejemplo, “Café Luxemburgo, Café Paradiso”, otro híbrido ensayo-narración, comienza con una voz ensayística que describe el contexto de creación de una imagen de Cheryl Koralik siendo mediada por la poética visual de Brassai. Sin embargo, en un segundo apartado se “le da voz” a las mujeres que aparecen en la foto, se ficcionaliza su subjetividad. Pero es evidente que más que dar voz a estas mujeres, lo que ocurre es una suerte de ventrilocuismo o travestismo de la mirada chabacana y masculina que está presente a lo largo del libro. En parte, este es el problema con rellenar los espacios vacíos de la imagen: detrás del procedimiento de fijación de sentidos yace siempre la mirada del escritor, es decir que en cualquier caso lo que hay es sólo eso, un desdoblamiento solipsista, una proyección de su mirada *voyerista*. En *Iconografía: Lo visual en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá*, Benjamín Torres Caballero sugiere que: “Desde un principio en *Cámara secreta* el deseo se expresa en términos del deseo del otro. Es decir, el lector debe tener presente que el protagonista

investiga los parámetros del deseo del otro, y que es mediante ese proceso que explora su propio deseo” (187).

En este capítulo hemos analizado obras en que la autoconstrucción de la voz ensayística va de la mano con su mirada sobre las cosas, como si una fuera una extensión de la otra. En Rodríguez Juliá esto se traduce por medio de una voz “privilegiada” que se adjudica la autoridad de interpretación sobre sus objetos de lectura. De acuerdo a Rancière, este acercamiento corresponde a la estética del régimen de representación: el régimen visual del autor apela siempre a la reproducción mimética (retratos, álbumes familiares, fotos de archivo) y esta “iconografía” puertorriqueña le permite elaborar una interpretación directa de la realidad. En otras palabras, la razón por la que el texto verbal en Rodríguez Juliá domina la imagen y fija sus sentidos, es porque en el horizonte que tiene el autor todavía se sostienen las equivalencias fijas. El caso de la voz y la mirada de Eduardo Lalo, es otro: estas parten de la fragmentación, la puesta en duda constante, la sugerencia y el micro-sentido. En las categorías de Rancière, este autor refleja la dinámica del régimen estético, ya que no nos muestra un mundo construido, en el que los sentidos ya están dados, sino que por medio de los mecanismos de rarificación de la imagen el autor logra mostrarnos el mundo que conocemos de otra manera. Partiendo de una tesis preestablecida, la voz de Rodríguez Juliá se apega a la imagen e intenta asirla a toda costa, porque necesita que esta *diga* (signifique) algo que corrobore su conclusión; mientras que Lalo se distancia de la imagen y no la apela directamente, y por este medio permite que vague por el espacio y cree sus propias cadenas de sentido. Evidentemente, esto no significa que el espectador esté limitado a las interpretaciones que hace la voz (en Rodríguez Juliá), ni que su interpretación esté libre de la influencia de la sugestión del hablante (en Lalo). Las voces *enmarcan* la imagen en la unidad que es el libro; le

toca, después, al espectador negociar su propio espacio de interpretación de cara a los materiales que se le presentan.

Dicho esto, resulta fascinante el hecho de que aunque en teoría tienen acercamientos opuestos a la imagen, ambos autores terminan llevando a cabo una auto representación de sí por medio de ella. Como hemos visto, en varios casos, los autores insertan fotos de sí mismos o de sus familiares en las obras. Veamos brevemente dos ejemplos que pueden ayudar a expandir y a ejemplificar estas últimas observaciones:

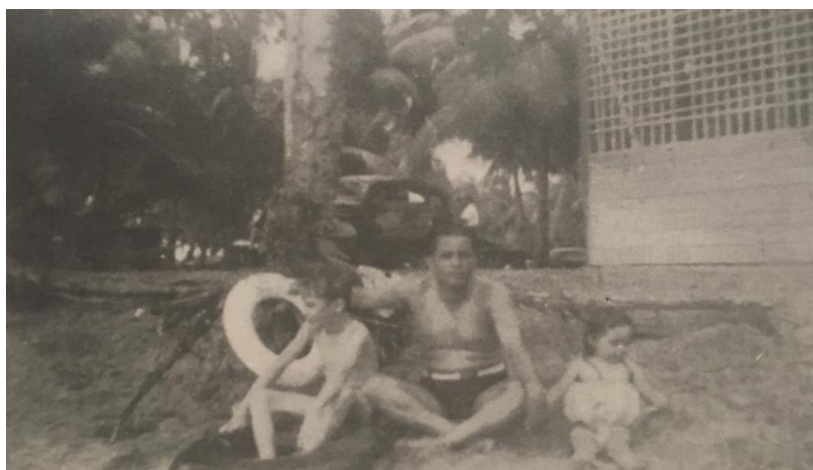


Imagen 17 Fotografía de Rodríguez Juliá con su padre y hermano en la playa de Luquillo, 1948

(Edgardo Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños* 140)

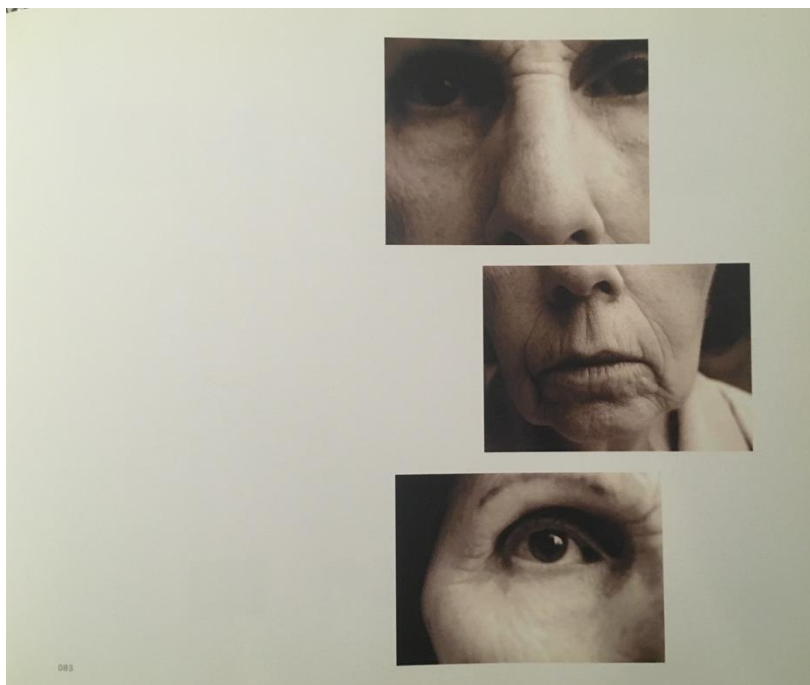


Imagen 18 “Lydia Rodríguez”

(Eduardo Lalo, *Los pies de San Juan* 83)

La fotografía familiar de Rodríguez Juliá en la playa [**Imagen 17**] funciona, por un lado, como una imagen de época en la que es posible delinear costumbres, gestos y aspectos generales de la cultura popular en el Caribe. En el texto que la acompaña, el autor la utiliza como un espejo en el que se mira: “En esta foto aparezco con mi padre y mi hermano. El viejo tenía para aquel entonces treinta ocho años, tres más de los que tengo cuando escribo esto, dos más de los que él tenía cuando me engendró. Comparo mi flacidez abdominal con la suya para aquel entonces; lo aventajo en *la pipa* y las entradas de la calvicie, ya sé más o menos qué esperar con los años [...]” (*Puertorriqueños* 140). Es decir que en la foto del padre se encuentra a sí mismo. En Rodríguez Juliá, la voz y la mirada se enfocan siempre en el pasado. Sus libros se esfuerzan por trazar una genealogía nacional criolla, tanto en el plano comunal como en el individual. El deseo implícito de su mirada nostálgica es que el pasado explique el presente de la colectividad puertorriqueña y al autor como un símbolo de ésta. Una vez más, Eduardo Lalo elige una ruta diferente. En el texto

verbal Lalo ni siquiera se refiere de modo directo a esta imagen; lo hace, en cualquier caso por medio de una alusión indirecta que ya fue mencionada anteriormente. El espectador sólo sabe que ésta es su madre al buscar el título de la imagen en el índice **[Imagen 18]**. En Lalo la mirada está enfocada en el presente, en lo inmediato; por eso no es necesario *buscar* una razón de ser o una explicación en la imagen de la madre. Los puntos de partida y de llegada de este presente son la fractura, el derrumbe, la intemperie y la incertidumbre, en otras palabras, la desarticulación. El problema es que al estar tan apegado al presente que habita el hablante (material y epistémicamente), Lalo entra en una suerte de vacío, de *impasse*, un presente absoluto, que refleja la inmovilidad y el eterno retorno (o la eterna repetición) de la crisis política puertorriqueña.

3.0 Dos poetas chilenos conversan con Benjamin sobre el fragmento

Porque el enemigo principal de la imagen es la narración que la somete a hechos contados, en los que “el contemplarlos, el verlos” es superfluo.

Raúl Ruiz, *Diario*

Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje.

Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*

Durante los últimos trece años de su vida, que estuvieron marcados por penurias económicas, mudanzas y persecución social, el crítico cultural alemán Walter Benjamin (1892-1940) trabajó de modo intermitente en lo que consideraba su *magnum opus*: *El libro de los pasajes*. El proyecto, que con el pasar de los años adquirió dimensiones descomunales, pretendía iluminar un momento clave en el desarrollo del capitalismo durante el siglo XIX, usando como eje central los avances tecnológicos, políticos y sociales que favorecieron la expansión de los pasajes parisinos (el equivalente en su tiempo del centro comercial moderno). Con la llegada de los nazis a París en 1940, Benjamin debió huir de la ciudad, no sin antes dejar el borrador del manuscrito, en el que había catalogado una extensa serie de citas de libros y periódicos de época acompañados por breves comentarios del autor, a cargo de Georges Bataille. Como es sabido, Benjamin se suicida cerca de la frontera española y nunca puede dar por completada su obra. Sin embargo, Bataille esconde el manuscrito que lo sobrevive en la Biblioteca Nacional hasta el final de la guerra y lo hace llegar a manos de Adorno en 1947. Finalmente, en el año 1983, el manuscrito recuperado se publica por primera vez en el Tomo 5 de los *Gesammelte Schriften*.

Sin riesgo de exageración, se puede afirmar que *El libro de los pasajes* es uno de los proyectos inconclusos más ambiciosos de la historia de la crítica cultural del siglo XX. De acuerdo a una de las críticas más consagradas de Benjamin, Susan Buck-Morss:

Benjamin describió su trabajo como una ‘Revolución Copernicana’ en la práctica de escribir historia. Su objetivo era destruir la inmediatez mítica del presente, no insertándola en un continuum cultural que afirma el presente como su culminación, sino descubriendo aquella constelación de orígenes históricos que tiene el poder de hacer explotar el ‘continuum’ de la historia. (14)

En varias cartas, al igual que en sus apuntes, Benjamin afirma que la técnica que yace en el centro del *Libro de los pasajes* es la del montaje: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (*El libro* 462). Dada la naturaleza incompleta del proyecto es difícil saber qué forma exacta hubiera tomado el libro en su versión final, pero ciertamente no hay que tomar las palabras de Benjamin al pie de la letra (como tiende a hacer Adorno en su intercambio epistolar), ya que gran parte de los ensayos que escribe el crítico durante sus últimos años (“La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica” [1939], “Sobre algunos motivos en Baudelaire” [1939] y “Sobre el concepto de Historia” [1940], entre otros) están hechos a partir del material que compila para *El libro de los pasajes*. Hoy día, cada uno de estos textos es considerado un punto de partida clave para cualquier análisis cultural de la modernidad. Según Benjamin, es necesario salir del sueño complaciente en que nos suma el mundo de la mercancía [*commodity*] en el siglo XIX, y esto sólo es posible por medio de un “despertar” de la consciencia revolucionaria que responda a las necesidades políticas del siglo XX (el ascenso al

poder de los nazis en Alemania y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, por nombrar algunos ejemplos). Para alcanzar su objetivo,

Benjamín al menos estaba convencido de una cosa: se necesitaba una lógica visual, no lineal; los conceptos debían ser contruidos en imágenes, según los principios cognoscitivos de montaje. Los objetos del siglo XIX debían volverse visibles en tanto orígenes del presente, simultáneamente todo supuesto acerca del progreso debía ser escrupulosamente rechazado. (Buck-Morss 244, mi énfasis)

En “Sobre el concepto de Historia” (1940), uno de los textos más herméticos y fragmentarios de su obra y el último que escribió previo a su muerte, Benjamin ofrece una visión de la historia desde el punto de vista del oprimido. Esta nueva historia corresponde al materialismo histórico y combate la visión lineal, siempre en dirección hacia el progreso, a la que aspira el historicismo tradicional. He aquí la concepción del pasado según el autor en ese texto: “La verdadera imagen del pasado pasa *súbitamente*. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad” (*Obras* I.2 307). Luego, añade Benjamin, “[...] del pensamiento forman parte no sólo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un *shock* mediante el cual él se cristaliza como mónada” (*Obras* I.2 316). En Benjamin, la labor del historiador consiste en buscar entre los escombros y descartes del pasado para fijar una imagen que desmitifique el presente. Esta búsqueda es llevada a cabo por medio de un movimiento que tensiona la experiencia histórica para volverla constelación. Por más que esté irremediabilmente destinada a su posterior desaparición, en un momento de fulguración (algo así como un flash fotográfico), ésta explota y deviene mónada, ese universo auto-contenido leibniziano.

A raíz de estas últimas afirmaciones, se vuelve evidente que el discurso fotográfico, y quizás más aún, la influencia de una *episteme* fotográfica, informa el pensamiento tardío de Benjamin. En *Words of Light: Theses on the Photography of History* (1997), Eduardo Cadava destaca lo imprescindible que resulta el situar la imagen y su funcionamiento como una de las problemáticas centrales de la modernidad para el proyecto del crítico alemán. Cadava enfoca principalmente en “his discussion of the light, the flashes, the images, or the development of history” y su análisis “suggests the ways in which photography becomes a means for Benjamin to reconsider not only the relationship between history and historicism but also the relationship between aesthetic ideology and the fascist aestheticization of politics” (xix). El lenguaje fotográfico y sus metáforas, pero quizás más aún los principios mismos de la fotografía —su estructura, su funcionamiento—, aparecen en toda la obra de Benjamin, desde el estilo fragmentario de su escritura (las tesis) hasta su modo de pensar la historia (la imagen dialéctica). La relación entre escritura y fotografía en *El libro de los pasajes* se vuelve más evidente al tomar en cuenta una de las observaciones de Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (1977): “Una fotografía es apenas un fragmento, y con el paso del tiempo suelta las amarras. Boga a la deriva en una pastosidad tenue y abstracta, apta para cualquier género de lectura (o de confrontación con otras fotografías). Una fotografía también podría describirse como una cita, lo cual asimila un libro de fotografías a un libro de citas” (82). Fotografía y cita: ambas comparten una naturaleza fragmentaria que se presta para la experimentación formal dentro de sus propios medios. Tanto la fotografía como la cita son un fragmento, una selección del todo que es el mundo, llevada a cabo

por la persona que la extrae de un contexto y luego la usa. Por causa de sus propiedades, estas no cargan un significado fijo en sí mismas, sino que se liberan para nuevos y controvertibles usos.³⁷

Aunque es cierto que *El libro de los pasajes* nunca fue llevado a término, el impacto que tuvo sobre la crítica posterior (y la que está por venir) es innegable. Muchos lectores contemporáneos han subrayado la utilidad y la singular dimensión crítica de la concepción del montaje en Benjamin. En palabras de Susan Buck-Morss:

Cuando Benjamin calificaba al montaje de progresista porque “interrumpía el contexto en el que se insertaba”, se refería a su dimensión crítica, destructiva (la única que la observación de Adorno reconoce). Pero el propósito del proyecto de los Pasajes era también el de diseñar una dimensión constructiva del montaje, como

³⁷ De acuerdo con César Rendueles y Ana Useros, “Benjamin articuló su propia crítica del sujeto moderno a través de una especie de semántica del fragmento, de la comprensión de cómo a partir de determinadas concatenaciones de materiales autónomos —ya sean imágenes en movimiento (en una película) o sonidos inarticulados (en los lenguajes)— emerge el significado. [...] La yuxtaposición dialéctica de materiales cuyo significado individual es imposible de verbalizar —imágenes, textos, evocaciones, recuerdos privilegiados u oscuros de la historia de los vencidos...— genera una unidad relacional que habla por sí misma, sin clasificación o explicación adicional. Se trata de una *constelación de sentido*, una retícula de conexiones significativas entre elementos independientes y distantes” (Walter Benjamin. *Atlas/Constelaciones* 17). Según estos autores, en Benjamin hay una teoría del conocimiento que nunca es expuesta de modo sistemático y que sin embargo estructura todas sus investigaciones. Una de las influencias centrales de dicha teoría es el célebre y (también) inconcluso proyecto del historiador de arte alemán Aby Warburg (1866-1929), el *Atlas Mnemosyne*, por el uso particular del montaje en esa obra: “Su *Atlas* propone una reflexión sobre la memoria elaborada exclusivamente a través de la disposición en grandes paneles de miles de imágenes de procedencia diversa y susceptibles de modificación por parte del investigador. Para Warburg, las imágenes eran los ‘engramas’, las marcas físicas de la memoria cultural colectiva; por tal razón, cuando se colocan en la disposición correcta se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal” (Walter Benjamin. *Atlas/Constelaciones* 18). En cierta medida, el valor y uso que Benjamin le da a la cita textual es comparable con el de Warburg hacia la imagen: ambos representan una supervivencia [*Nachleben*] del pasado que muta e incide sobre la producción cultural del presente.

la única forma en la que puede erigirse la filosofía moderna. (94)

Las palabras de Buck-Morss resuenan en el análisis de Benjamin que propone Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000). Ahí, el historiador de arte francés cataloga el uso del montaje en *El libro de los pasajes* como una “práctica ‘epistemo-crítica’ del montaje” (73), y añade que esta se ejerce bajo una doble operación. Él sugiere que la clave del proceso no se restringe al montaje histórico en sí mismo, sino que subyace en el desmontaje previo que este implica. Es decir, que se lleva a cabo una actividad crítica de re-construcción, una “recomposición estructural” (174) relacionada con la figura del juego y el niño tan recurrentes en la obra de Benjamin: “Refundar la historia ‘a contrapelo’, es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* —la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática— el objeto y el momento heurístico de su misma constitución” (174, énfasis en el original).

Los paralelos que observaba Benjamin en las prácticas del historiador no se limitan exclusivamente a la figura del niño y el juego. Tanto el poeta moderno por excelencia, Baudelaire, como el trapero [*ragpicker*] y el coleccionista comparten muchas de sus prácticas. Así lo expone en el ensayo “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938):

“He aquí un hombre: debe recoger las basuras del día anterior en la capital.

Todo lo que arrojó la gran ciudad, todo lo que perdió o que despreció, junto con todo lo que pisoteó, él lo cataloga y lo reúne. Coteja los anales de la disipación, el cafarnaún de la escoria; apartando las cosas, hace una juiciosa selección; se comporta al modo del tacaño que guarda su tesoro y se va deteniendo en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa de la industria adoptarán la forma de cosas útiles o quizás agradables”. Esta descripción es una única y extendida

metáfora del comportamiento del poeta según el corazón de Baudelaire. Trapero o poeta, ambos han de ocuparse de la escoria; ambos persiguen en solitario su negocio a unas horas en que los burgueses se entregan al sueño; incluso el gesto es el mismo en uno y otro. (*Obras* I.2 173-74)

Tal parecería que las intuiciones de Benjamin en torno a la experiencia poética moderna sólo se han vuelto más pertinentes con el pasar de los años. Sin necesidad de extrapolar demasiado, la descripción que aparece en la cita previa se puede adaptar a prácticas comunes a la escritura poética contemporánea. Decir que Benjamin funciona como una suerte de visionario o que su escritura puede ser interpretada como un modelo para una camada de escritores de finales del siglo XX y principio del XXI, funciona como un buen punto de partida para los autores que consideramos en el próximo apartado. La lógica visual de la que habla Buck-Morss y el lugar central que ocupa la fotografía y la técnica del montaje a nivel epistemológico en el discurso de Benjamin, como lo desarrolla Cadava, resultan claves en el análisis por venir.

A continuación analizamos algunos poemarios en los que la técnica del montaje ayuda a dotar los textos de una lógica cercana a la imagen. Nos referimos al término montaje en su doble sentido, tanto en su acepción de “montaje cinematográfico” (el ensamblaje de secuencias a partir de planos individuales) como la de “fotomontaje” (la creación de una imagen a partir de la manipulación, combinación o yuxtaposición de otras, como en varias versiones del *collage*). Técnica privilegiada por los movimientos de renovación artística de las primeras décadas del siglo XX (los *collages* cubistas, fotomontajes futuristas, dadaístas, surrealistas y constructivistas, las

teorías fílmicas soviéticas de finales de los años 20 [Eisenstein, Pudovkin, Vertov]),³⁸ en todas sus diferentes versiones el montaje comparte “[...] a wide array of practices premised on quoting, combining, and juxtaposing materials that straddle the bounds of old and new media—from literature and stage drama to painting, sculpture, photography, film, and radio” (McBride 14). Intentamos trazar “la forma en que los textos actúan como imágenes o ‘incorporan’ la práctica pictórica y viceversa” (Mitchell, *Teoría de la imagen* 12). No nos concentramos, entonces, en delinear exclusivamente los usos literales de la fotografía y la imagen en estos textos (aunque esto también es importante), sino en desentrañar los procesos que aproximan su lógica a la imagen. Subrayamos aquí la idea de aproximación o de intercambios intersemióticos; ciertamente hablamos desde el medio literario, si este se fuera a abandonar por completo a la imagen entraríamos de pleno en el campo de las artes visuales. A partir del sentido de recomposición (destrutivo-constructivo) que comentábamos anteriormente, el montaje desencadena una desarticulación textual profunda. Como consecuencia, hay una suspensión o interrupción constante, que se refleja en las voces quebradas y en el sentido general anulado de los textos. Por este medio, la imagen no busca substituir un texto fallido, sino crear las condiciones de posibilidad para hacer emerger *otro* sentido, esa “fulguración” llena de tensiones a la que se refiere Benjamin.

³⁸ El efecto y fin del montaje en un medio como el cine no es el mismo que en la fotografía o la pintura. El montaje es el procedimiento técnico constitutivo del medio cinematográfico (todo cine es montaje, lo que cambian son los modos de su implementación [i.e. narrativo, dialéctico, etc.]). En el *collage* cubista esta técnica busca incorporar pedazos de periódico o objetos reales en el cuadro para cerrar la brecha entre la obra de arte y el mundo. A diferencia de los cubistas, en el fotomontaje dada la imagen fotográfica se usa como el principal material estructurador del cuadro, que combinado con recortes de periódicos y revistas, tipografías y dibujos tiene la intención de llevar a cabo “un provocador desmembramiento de la realidad” (Ades 14). Para un análisis histórico de la técnica del fotomontaje y sus tendencias más características consultar Dawn Ades, *Fotomontaje* (1976).

En *Ante el tiempo*, Didi-Huberman argumenta que el tiempo de la imagen corresponde a una temporalidad sincopada, impura, con pliegues y ritornelos. Las dislocaciones temporales y secuencias discontinuas que proliferan en los próximos ejemplos deben ser medidas bajo este lente. Insistimos, una vez más junto a Sontag, en el hecho de que estos poemarios en parte pueden ser considerados dos caras de una misma moneda: lo que el primero hace por medio de procedimientos con citas textuales, el segundo lo hace a través de la imagen. Entonces, a pesar de estar compuestos por materiales textuales heterogéneos, en esencia y a pesar de sus diferencias, ambos comparten impulsos y fines análogos, que los emparentan con los proyectos inacabados delineados hasta el momento.

3.1 Juan Luis Martínez, un poeta apocalíptico

Con frecuencia, la crítica ha señalado el hecho de que en las solapas de la portada y contraportada en *La nueva novela* (1977) figuran dos textos titulados “La realidad I” y “La realidad II”. En su estructura, aunque no estrictamente en su contenido, ambos textos son similares; pero mientras que el primero cierra con la afirmación “NOTA: ‘Nada es real’ Sotoba Komachi”, el segundo concluye con “NOTA: ‘Todo es real’ André Bretón”. Las solapas funcionan simbólica y estratégicamente como un linde entre el libro y el mundo, son su marco y lo contienen, así que, con cierta razón, estos textos han sido interpretados como una de las claves de lectura de la propuesta poética de Juan Luis Martínez (1942-1993). En *El juego de las contradicciones* (1998), Patricia Monarca se apoya en ambos enunciados para dar forma a la hipótesis de que en la obra de Martínez “[...] el permanente juego de contradicciones se constituye en modo de representación de la realidad para evidenciar su inconsistencia, mediante la conciliación de los opuestos

real/ficticio” (17). Monarca diseña un recorrido minucioso que rastrea cómo este juego de contradicciones o “lógica del absurdo” (15) está presente prácticamente en cada instancia para- e intra-textual del libro. Previo a Monarca y también basándose en los enunciados de Martínez, Elizabeth Monasterios sugería que “[l]a sospecha de que la realidad es un concepto problemático es precisamente el punto de partida y de llegada de *La nueva novela*” (850). E incluso antes, Enrique Lihn y Pedro Lastra afirmaban que “[p]arece indudable que las lecturas y saberes de los que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que el lenguaje fragiliza los criterios de verdad y de realidad, por encima de la presunción de verosimilitud” (8).

Como punto de partida, entonces, sólo es posible imaginar cualquier aproximación a un libro tan monumental, subrepticio y demoledor como *La nueva novela* desde los extremos y la coexistencia paradójica de estas dos realidades inciertas. La pregunta central que nos guía aquí es qué mecanismos específicos le permiten al autor alcanzar esta puesta en duda consistente de la “realidad” y la conciliación de términos tan contradictorios. Dentro del sistema poético de Martínez es la aplicación sistemática de la fotografía, tanto en un nivel literal como epistemológico, la que crea las condiciones de posibilidad para el despliegue de todo su proyecto literario. En *Espectros de luz* (2011), Valeria de los Ríos sostiene que, “[l]a fotografía y su equívoca pero innegable relación con el referente, sirve en este libro como un modelo para la escritura” (82).³⁹ Partiendo de estas coordenadas iniciales, se vuelve evidente que el interés por el

³⁹ De los Ríos destaca las siguientes características que emparentan el trabajo de Martínez con una estética fotográfica: “[...] la fotografía le sirve al autor como un dispositivo que condensa sus preocupaciones sobre la literatura como medio de reproducción que se aleja del mito de la originalidad (la fotografía es una cita del pasado, del mismo modo que son citas la mayoría de los fragmentos de *La nueva novela*); sobre el lenguaje como sistema de signos no transparente, que se relaciona con el referente pero no es idéntico a él; sobre la historia, ya que dice algo sobre el mundo

dispositivo fotográfico en el poeta chileno parece estar nutrido por los aspectos más ambiguos, inestables y a veces contradictorios de la técnica fotográfica.

Es conocida la aversión del poeta viñamarino a conceder entrevistas a través de toda la vida. Sin embargo, en sus últimos años, y ya muy próximo a la muerte, Martínez accede a hacer entrevistas con periodistas y jóvenes investigadores que osan hacer el peregrinaje a su hogar en la quinta región; éstas fueron recopiladas por Cristóbal Joannon en la publicación póstuma *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos* (2003). En la primera entrevista que concedió a Roberto Brodsky en el año 1991, Martínez hace referencia a un libro en el que trabajó por más de catorce años (y que sólo se publicará muchos años después de su muerte bajo el título *El poeta anónimo [o el eterno presente de Juan Luis Martínez]* [2012]). Al igual que ocurre de modo notable —en la práctica— en *La nueva novela*, el autor expresa aquí su continuo interés por sobrepasar las fronteras tradicionales de la poesía:

Me interesa construir un trabajo poético donde mi participación sea muy mínima, como un instrumento nada más de esa fuerza autónoma que es el lenguaje. Para mí, el autor es un lector que lee y traslada con eficiencia ciertos textos que no se han resaltado. [...] Escribir es leer, y leer es escribir. Se trata, en definitiva, de un problema de anonimia: yo busco desaparecer como autor. (*Poemas del otro* 75)

La inclinación del autor por la anonimia, combinada con la evasión constante de datos biográficos durante las pocas entrevistas que sí concedió y su “famosa reticencia a ser

(o la realidad), pero que no es una fiel copia de ella (la fotografía puede testimoniar, pero también distorsionar la realidad); y sobre la identidad (la foto puede identificar, pero —de manera paradójica— también reproducir)” (106).

fotografiado” (Joannon *apud* De los Ríos 81) son gestos típicamente martinianos, que tienen como fin restar importancia a la figura del autor para que el énfasis recaiga sobre la obra misma. La propuesta de la “muerte del autor”, hecha más famosa en la segunda mitad del siglo XX por Barthes, Foucault y el pensamiento posestructuralista, se repite y desarrolla como una constante en el pensamiento de Martínez. Esto es evidente desde el gesto paradójico del tachado doble del nombre del autor (~~Juan Luis Martínez~~) y (~~Juan de Dios Martínez~~) en la portada y la página titular de *La nueva novela* [Imagen no incluida por temas de derecho de autor, ver Anexo A]; paradójico, porque al tachar y negar autoría desde el inicio, pero dejando legible el nombre propio, el poeta llama la atención sobre sí mismo.

En un diálogo con Félix Guattari, el poeta menciona: “Ahora, mi mayor interés es la disolución absoluta de la autoría, la anonimia, y el ideal, si puede usarse esa palabra, es hacer un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca casi ninguna sola línea, articulando en un trabajo largo muchos fragmentos. Son pedacitos incluso que se conectan. Es un trabajo de Penélope” (*Poemas del otro* 82).⁴⁰ Esta idea resulta central en el proceso de composición de *La nueva novela*. El único “libro”⁴¹ que publicó en vida Martínez, si no contamos el libro-objeto *La poesía chilena*

⁴⁰ Irónicamente, las investigaciones de Scott Weintraub han comprobado posteriormente que la sección de poemas incluidos en *Poemas del otro* son traducciones que Martínez hizo de la obra de otro Juan Luis Martinez, un poeta de origen suizo-catalán. He aquí otro gesto típicamente martiniano, que trae a la luz la naturaleza lúdica del proyecto y que lleva al extremo sus tempranas intuiciones poéticas. Para más información, consultar *La última broma de Juan Luis Martínez. No sólo ser otro sino escribir la obra de otro* (2014), de Weintraub.

⁴¹ El estatuto de libro o, más puntualmente, de poemario, de *La nueva novela* ha sido puesto en duda en numerosas ocasiones. Elizabeth Monasterios, por ejemplo, se refiere a ella en términos de objeto artístico, ya que “el trabajo de Martínez tiende a transcontextualizar los elementos tradicionales del libro y ponerlos al servicio de una expresión original donde alcanzan nuevo estatuto y contribuyen a un conocimiento más profundo de la experiencia de lo real” (859).

(1978),⁴² está compuesto por una serie heterogénea de elementos: poemas en verso y prosa, recortes de periódico, citas reales y apócrifas, acertijos lingüísticos y visuales, problemas matemáticos y filosóficos, *collages*, fotomontajes y objetos físicos tales como una bandera chilena, un pergamino con caracteres chinos y un anzuelo. Como afirma el autor, sus textos están compuestos por un tejido sumamente complejo de citas provenientes de una amplia gama de fuentes, pero luego estas son procesadas hasta tornarse, en muchas instancias, irreconocibles de cara a los originales. En una presentación de *Señales de ruta* (2000), el documental que Tevo Díaz dedica a la vida y obra de Martínez, Raúl Zurita menciona que *La nueva novela* “consiste en un sistema de citas increíbles, que derivan de otros textos, de Levi-Strauss, Tardieu, de la Alejandra Pizarnik, y tomaban un sentido absolutamente literario. Él hacía un mecanismo que se podría desmontar, para maravillarse. El sistema consta en tomar una cita de Levi-Strauss, recitarlo, alterarle una parte, ponerlo como cita [...]”.⁴³ Sin duda, la noción de texto como tejido, acompañada por el deseo utópico de crear una obra con base en restos fragmentarios y heterogéneos emparenta el proyecto de Martínez con el trabajo póstumo de Benjamin.⁴⁴

⁴² *La poesía chilena* fue autopublicada por Ediciones Archivo. El proyecto consistía en una caja negra con los certificados de defunción de los “cuatro grandes” de la poesía chilena: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda. Para los efectos de nuestro argumento, es importante resaltar el hecho que cada uno de estos poetas escribía bajo seudónimo. *La poesía chilena* incluye también el certificado de defunción del padre de Martínez (Luis Guillermo Martínez Villablanca), un sobre con tierra del Valle central de Chile y una bandera chilena de papel idéntica a la que aparece en *La nueva novela*. Este libro-objeto representa una suerte de ataúd que declara la muerte real y simbólica de los padres y la poesía.

⁴³ “Zurita habla sobre Juan Luis Martínez II”, 4:37-5:42 mins.

⁴⁴ Aunque reconoce que Benjamin no formó parte explícito del *corpus* de referencias de la Universidad chilena ni de los intelectuales de la crítica literaria de izquierda post-golpe, Nelly Richard señala que la influencia del pensador alemán aparece disgregado por fuera de los canales oficiales de forma heterogénea en las prácticas culturales de la época. En “Roturas, memorias y discontinuidades” (1994) Richard cita la injerencia que tuvieron sus estrategias de un arte

En su estudio *Maquinarias deconstructivas* (2013), Marcelo Riosco agrupa a los poetas chilenos Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira bajo lo que él denomina la “neovanguardia lúdica” de los años setenta y ochenta. A diferencia de la postura abiertamente política de los artistas visuales, plásticos y *performers* de la escena de avanzada y los escritores, sociólogos y artistas visuales del Colectivo Acciones de Arte (CADA),⁴⁵ la característica central de esta ala de la neovanguardia chilena es su recurrencia al espacio del juego en la literatura, ya sea en su carácter carnavalesco, paródico o anti-autoritario. Aunque varios de los poetas lúdicos tienen una relación marginal con los grupos mencionados anteriormente (Martínez y Zurita fueron en una época cuñados, compartieron casa y una máquina de escribir, por ejemplo), su obra apuesta a ejercer una función crítica no tanto por medio de las estrategias que hoy relacionamos con la

refractario (que niega y desvía los sentidos), la delación de la fotografía, la discontinuidad de la memoria y las estéticas del desecho como marcas de la impronta benjaminiana en el arte de la dictadura.

⁴⁵ Para un análisis de la escena de avanzada, consultar el influyente estudio de Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1986). Es útil recordar que la categoría de escena de avanzada fue en gran parte efecto de la operación crítica de Richard y sólo incluye la producción artística gestada por ciertos grupos bajo el régimen militar (que eran abiertamente políticos pero que no recurrían al repertorio ideológico tradicional de la izquierda y que no ejercían prácticas de corte estetizante). Aunque menciona a Martínez y a Maquieira de pasada, *Márgenes* enfoca en artistas que vienen del mundo de las artes visuales y la escritura crítica; cuando se refiere a la literatura presta atención casi exclusiva a la producción de CADA. CADA estuvo conformado por Fernando Balcells (sociólogo), Damiela Eltit (escritora), Raúl Zurita (poeta), Lotty Rosenfeld y Juan Castillo (artistas visuales). En el contexto del régimen militar-autoritario, la meta del colectivo era dar forma a un arte social que borrara la frontera entre el arte y la vida. Como sugiere su nombre, esto se logra por medio de “acciones de arte”, “[...] obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales (acontecimientos biográficos, transcurso comunitarios) permanecen inconclusos, garantizando así la *no-finitud* del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas” (Richard, *Márgenes* 17). Una de las características centrales de la neovanguardia chilena era su voluntad de sobrepasar los géneros, las disciplinas y los soportes tradicionales del arte, por eso tienden al *performance* (por su fugacidad), y a desplegar sus obras en el espacio exterior (la ciudad) e interior (el propio cuerpo) que está bajo asedio y control del estado.

escena de avanzada (el *performance*, las retóricas del cuerpo y la extensión de la producción artística hacia la exterioridad, a la ciudad), sino por medio de la experimentación con la forma y el tono. Como afirma Rioseco, “[...] el juego y el humor proveen, a lo que aquí he llamado maquinarias deconstructivas, de una operatoria crítico-subversiva que, a pesar de toda su carga lúdica y estetizante, termina por impugnar de manera radical los discursos oficiales que construyen muchas veces el fundamento de la realidad en la cual vivimos” (88).

Tanto en la veta lúdica como en los aspectos relacionados con la poesía visual, en las letras chilenas el precursor más importante de la obra de Juan Luis Martínez (y Diego Maquieira) es el antipoeta Nicanor Parra (1914-2018). Parra revolucionó la poesía hispanoamericana desde la temprana publicación de sus *Poemas y antipoemas* (1954). Recordemos que Parra escribe en contra del ideal del poeta de la época: Pablo Neruda. Al romper con el carácter profético y lírico del vate, su proyecto demuele la idea romántica del poeta (este ya no es el “genio” individual inspirado y menos aún el “pequeño dios” creacionista). En adición a esto, su escritura no solo apunta hacia la desmitificación del poeta, sino a la democratización de la poesía. Parra rescata el lenguaje común y corriente, y en el camino estimula una apertura a temas y registros nuevos que permiten el acceso de una voz *otra* (popular, oral) en la poesía, que luego es destilada por la sensibilidad de la poesía culta. Esta voz se distingue por su tono prosaico, distanciado, ácido e irónico. El humor y la iconoclasia (tanto religiosa como política) son dos de las grandes marcas diferenciales del antipoeta. En 1952, Parra colabora junto a Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky en la creación del diario-mural *El Quebrantahuesos*; este fue recuperado en el único número de la

importante revista *Manuscritos* (1975), de la Universidad de Chile.⁴⁶ Posteriormente, con la publicación de los *Artefactos* en 1972 —compuestos por una caja de cartón que contenía 121 tarjetas postales, cada una con un “artefacto” (un breve poema irónico, muchas veces proveniente de los medios de comunicación o de la jerga coloquial de los alumnos, en tipografía cambiante y con ilustraciones de Guillermo Tejeda)—, Parra lleva la depuración de la antipoesía a su máxima expresión. Parra se refiere a ellos de la siguiente manera:

[...] los artefactos son más bien como los fragmentos de una granada. La granada no se lanza entera contra la muchedumbre; primero tiene que explotar: los fragmentos salen disparados a altas velocidades, o sea, están dotados de una gran cantidad de energía y pueden atravesar entonces la capa exterior del lector.[...] Porque se trata de penetrar, de romper, de sacar al lector de su modorra y pincharlo. (apud Binns LXII)

Los *Artefactos* se articulan en torno a tres elementos: primero que nada son postales que vienen en una caja,⁴⁷ así que exceden la materialidad del objeto libro, lo desarticulan (no tiene tapa, no tiene hojas, no sigue la linealidad de la lectura) y lo ponen de nuevo en circulación; segundo, son intervenciones cortas, mínimas, casi aforismos o publicidades, restos o fragmentos del habla popular y los medios que se combinan con ilustraciones para que surtan un efecto mayor (no hay que olvidar que son *collages*), es decir que, a diferencia del poema, no se desarrollan en

⁴⁶ Revista dirigida por Cristián Huneus, editada por Ronald Kay y diagramada por Catalina Parra. Además de la reproducción de *El Quebrantahuesos*, el número incluía colaboraciones de Ronald Kay, Jorge Guzmán, Cristián Huneus, Nicanor Parra, Cástor Narvarte y, notablemente, una de las primeras publicaciones de Raúl Zurita, “Un matrimonio en el campo”.

⁴⁷ Los ecos de esta propuesta son evidentes en *La poesía chilena*.

el tiempo sino que tienen un efecto de inmediatez propia del lenguaje comunicativo; por último, toman en cuenta la recepción, ya que obligan al lector a enfrentarse a otro tipo de lectura lúdica, fragmentaria, que lo saca de su lugar de comodidad.

La postura de experimentación radical que expresa Martínez tiene su raíz en una visión particular de la historia y el estado presente de nuestra relación con el lenguaje: “Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido” (*Poemas del otro* 67). El periodo de gestación de *La nueva novela* tiene lugar entre los años 1968-1975. Es publicada por primera vez en 1977, luego es reeditada en 1985 y por último en una edición de lujo en 2016.⁴⁸ Alguna crítica ha leído en la obra de Martínez una postura anti-política, al igual que en otros poetas de su generación (como Maquieira). Según esta interpretación, la obra logra abstraerse —por necesidad— de su contexto inmediato o no lo refleja intencionalmente. Es innegable, sin embargo, que por más que tenga una raíz en una larga tradición poética, cualquier quiebre y desconfianza del lenguaje que pueda figurar en la obra de Martínez (y aún más si le sumamos la pérdida de la imagen sólida del mundo) se refuerza con el trasfondo de la “naturaleza anti-representativa de la dictadura” que lee Willy Thayer en su interpretación del golpe de Estado chileno de 1973 (Villalobos-Ruminot 368). Según Thayer, el bombardeo al Palacio de la Moneda es el primer momento performático y *mass mediático* que instaaura el nuevo

⁴⁸ La edición de lujo de *La nueva novela* incluía notas manuscritas que en un inicio fueron atribuidas a Martínez. Sin embargo, la publicación desató una polémica cuando se reveló que las notas habían sido tomadas realmente por un ex estudiante de literatura llamado Ricardo Cárcamo. Esta edición fue posteriormente retirada del mercado. Para más información, consultar Cárcamo, “Las anotaciones manuscritas de *La nueva novela* del 2017 son mías’: Una conversación con Scott Weintraub” (2018).

régimen. En “Vanguardia, dictadura, globalización” (2001), Thayer traza una genealogía de los movimientos de arte visual vanguardistas que se abocan a representar lo irrepresentable en Chile a partir del año 1957. Más allá de que su argumento central gira en torno al hecho de que la escena de avanzada no debe ser considerada un movimiento vanguardista *stricto sensu*, ya que para él la ruptura global es efecto directo del golpe (es decir que en 1979 no hay ninguna institución constitucional, artística o incluso representacional con la que la neovanguardia chilena pueda romper), lo que nos interesa rescatar aquí es su insistencia en el vector anasémico de la palabra en el periodo de la dictadura.⁴⁹ Para explicar la experiencia del golpe, Thayer trae a colación la impactante cita de Patricio Marchant: “Un día, de golpe, tantos de nosotros perdimos la palabra, perdimos totalmente la palabra. Otros, en cambio, siguieron hablando” (*apud* Thayer 254). A partir de la violencia —literal y simbólica— que desata el gesto iniciático del golpe, la palabra se vuelve insuficiente y al mismo tiempo peligrosa. Este es un mundo en el que las palabras ya no alcanzan para describir la realidad y en el que paradójicamente todavía existe la posibilidad de que una persona sea torturada o desaparecida por causa de ellas. La (auto)censura y el consecuente apagón cultural de los próximos años así lo atestiguan. Por eso Thayer afirma que “[e]l des-trabajo representacional del estrato anasémico no puede inscribirse en la lógica de la ruptura, ni bajo ninguna modalidad del *novum*; sino como suspensión de la repetición, la *mimesis* y de la *poiesis* como síntesis” (256). Según la interpretación de Thayer, a partir de este momento las obras de arte

⁴⁹ Situado en la postdictadura (un gesto muy benjaminiano, si hubo alguno), es posible para Thayer concluir que lo irrepresentable que logró traer a la superficie el golpe es precisamente “la mutación siniestra de la vida, más allá de la posibilidad de toda vanguardia” (256) que prefigura la fuerza irrepresentable y espectral de la globalización. Pese al argumento de Thayer, a lo largo de este escrito optamos por el término neovanguardia para referirnos al grupo de artistas que surge en medio de la dictadura por el relativo consenso crítico que hay alrededor del uso del mismo.

ya no tienen ningún poder de síntesis, es decir que no se abocan más hacia la creación unificada, sino que “codifican lo que está fáctica y transversalmente descompaginado y cismatizado en el Golpe mismo” (254).

Eugenia Brito se refiere a *La nueva novela* como un “museo de la cita” (26). Esto es importante porque nos remonta directamente al proyecto del *Libro de los pasajes* y está en consonancia con las afirmaciones de Thayer. Al igual que Benjamin, Martínez

[...] invita a leer la historia detrás de los movimientos del significante, generando una estrategia para hablar de la situación del oprimido. Dicha estrategia va a ser principalmente ocupar una pantalla gigante (el museo) que dé cuenta de los usos y los abusos del poder que el/los saberes han tenido para desmontarlos o bien replegarse en ellos. (Brito 26)

Recordemos que la empresa histórica de Benjamin está dirigida a la desmitificación del presente por medio de la cita; Benjamin cita los objetos del siglo XIX para demostrar cómo estos representan los orígenes de la condición presente (es decir, cómo la codificación del objeto de fetiche, la mercancía, ha sumido a la humanidad en un sueño complaciente), esto lo lleva a romper con cualquier idea del progreso. Martínez, por su parte, cita el universo del saber cultural y científico, para mostrarlo como punto de origen de los abusos del poder. En otras palabras, “[s]i hubiera un sentido último para una obra que refrena toda apuesta al sentido único, sería el intento, a través de toda esta textura artificial, de quitar la naturalidad y la linealidad a ese conjunto de documentos con los que se puso en archivo la historia de Chile [...]” (Brito 26). La historia, el poder, la dictadura, no representan una teleología del progreso, sino son la continuación de una serie infinita de ruinas y catástrofes. Catástrofe política, catástrofe social, catástrofe del lenguaje.

Si la figura del poeta en Martínez está ligada a un apocalipsis del lenguaje, no se puede confiar en las palabras y en la supuesta “realidad” a la que estas refieren. De ahí que el correlato de este estado de la palabra se vea reflejado de algún modo en una de las estrategias centrales de *La nueva novela*: el apocalipsis del sentido. Monarca menciona que en este poemario “[...] los significados quieren incesantemente establecerse y son también incesantemente denegados por el texto. De este modo, la obra se resiste a ser leída definitivamente, es decir, como un todo establecido y clausurado” (16). Cual metonimia de esta historia perdida y fracturada, el texto se rehúsa a ser fijado como un todo unitario, coherente. El sentido se fuga sin cesar, es opaco y se escabulle todo el tiempo, de modo consciente y como estrategia de supervivencia. Esta característica representa una de las grandes dificultades al momento de acercarnos a *La nueva novela*. Ubicado en el fin de una época, Martínez podría traer a la memoria la figura del Ángel de la Historia en Benjamin: el poeta apocalíptico tiene una mirada enfocada sobre el pasado destinado a releer una tradición en ciernes y manipularla en pos del futuro; pero también se podría añadir que Martínez se coloca a sí mismo en un más allá del lenguaje y la tradición: “A mí en realidad no me importa escribir bien o mal; lo que me importa es dar cuenta de mis intuiciones, pero todo esto siempre y cuando el significante prime sobre el significado” (*Poemas del otro* 106). A esta estrategia Lihn y Lastra la han calificado como el “lenguaje vacío” de Martínez: “El signo al que se refiere Juan Luis Martínez es un anverso que carece de reverso, y el ‘lenguaje vacío’ es un lenguaje asemántico [...] lo que dice el poema está en lo que convoca el lenguaje (discurso retórico) y no en su lectura referencial” (16). De este modo, se puede afirmar que la empresa poética de *La nueva novela* está dirigida en gran parte a la naturaleza procesal del poema; por esto es que la imagen y el montaje resultan tan centrales aquí, porque podrían interpretarse dentro de la lógica del significante que contagia al significado. Como hemos mencionado anteriormente, en

la fotografía hay una cita del mundo, pero tan pronto ésta es separada del *continuum*, del movimiento de la vida, se desembaraza de su significado original. Al referirse a “lo que convoca en lenguaje” como discurso retórico, Lihn y Lastra remarcan cómo los sentidos en el libro de Martínez dependen más de los procesos de lectura que desencadena el desmontaje y remontaje de las piezas en el espectador, que en el lenguaje en su estricto aspecto referencial.

La nueva novela se divide en siete secciones, seguidas por una “Notas y referencias” y un “Epígrafe para un libro condenado: (la política)”. Recordemos que todo el libro está teñido por la “lógica del absurdo” que señalamos al principio con Monarca. Esto se observa desde la superficie misma de los títulos de las secciones (que recurren a la inversión paradójica del orden normativo: a la sección I “Respuestas a problemas de Jean Tardieu”, le sigue II “Cinco problemas para Jean Tardieu”), hasta sus contenidos (I “Respuestas a problemas de Jean Tardieu” está compuesto por textos y ejercicios basados en la matemática o la ciencia sin respuestas posibles, mientras que en la sección III “Tareas de aritmética”, hay ejercicios *en apariencia* matemáticos que en lugar de números utilizan dibujos de objetos o substantivos lingüísticos como sus valores). Otra constante son los elementos visuales de todo tipo: diseños como la imagen del perro SOGOL,⁵⁰ las fotografías (que ilustran personajes de la cultura como Marx, Rimbaud, Verlaine, Tardieu y la pequeña Alice Pleasance Liddell) e imágenes de objetos están repartidos a lo largo del libro. En

⁵⁰ SOGOL no es sólo uno de los motivos visuales más recurrentes de la obra, sino que es una de sus claves de interpretación más significativas. SOGOL es LOGOS al revés, esto es, la palabra, el discurso ordenado, razonado. El diseño del perro aparece en la página titular [**Imagen no incluida por temas de derecho de autor, ver Anexo A**], la 80, la 81, en el poema “La desaparición de una familia” y en el colofón de *La nueva novela*. SOGOL funciona entonces como el guardián del libro y, al igual que “La realidad I” y “La realidad II”, protegerá sus límites, pero tan pronto se aventure dentro del libro correrá el riesgo de perderse y desaparecer constantemente.

ellos observamos procesos de manipulación que van desde el *collage*, el uso del negativo-positivo en la fotografía y la puesta en duda del significado de imágenes por medio de la manipulación constante del texto que las acompaña.

Veamos ahora un primer ejemplo de cómo esta naturaleza lúdica se expresa en el texto y algunas de las estrategias de lectura que surgen a partir de ella. Entre “La página sesenta y uno” y “La página noventa y nueve” **[Imagen no incluida por temas de derechos de autor, ver Anexo A]** se crea una dinámica de lectura no-secuencial, centrada en los tiempos de lectura del espectador. Aunque tiene como base la lógica del juego, la lectura confrontada de estas dos páginas da forma a un circuito (y un cortocircuito) constante entre imagen y texto. Ambas páginas, distantes entre sí, se leen en conjunto, ya que una hace referencia a la otra y viceversa. De partida el texto muestra una clara intención de quebrar con la lectura textual tradicional.

Entre estas dos páginas hay un contrapunto claro entre las señales a las que apunta el texto y los sentidos diferidos que proveen las imágenes. Mientras que al lado de A. hay un cuadrado blanco (sin imagen), el texto afirma: “En este cuadro hubo personas que ya no es posible encontrar en esta página, pues ellas se dirigen a presenciar los acontecimientos de la página 99”. Al llegar a la página 99, sin embargo, según el texto, las personas que se supone hallen ahí ya han vuelto a la página 61. No es difícil ver que la dinámica que refleja este ejemplo hace referencia indirecta a la dialéctica inestable entre presencia y desaparición tan recurrente a través de toda *La nueva novela*.⁵¹ En este caso, una de las características centrales del texto es el movimiento incesante,

⁵¹ En “Desapariciones y ausencias en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez” (1999), Gwen Kirkpatrick analiza la manera en que el texto refleja la insuficiencia de los sistemas de significación tradicionales. Su estudio luego se apoya en una observación de Lihn y Lastra para

una ida y vuelta de los personajes (las personas representadas, el lector y el autor). Nada permanece quieto ni en su lugar, sino que todo dispara hacia otra dirección. Desde un principio, el lector intenta seguir la pista de personajes que se desplazan sin cesar. Estos se adelantan e incluso exploran el libro independientemente de él: visitan el prólogo y las notas finales, y siempre, como lectores insaciables, los encontramos en tránsito hacia otro lugar. En un sentido, estos personajes son el reflejo de la figura del lector modelo⁵² de *La nueva novela*: exploradores independientes que no se amedrentan a la espera de instrucciones de lectura. A partir de Eco, el lector modelo no es tanto una persona empírica, como una función que puede realizar uno dependiendo de las estrategias o operaciones textuales que desarrolle el autor, es decir que el texto también genera las condiciones de posibilidad de su lector modelo. En el cuadro E. de la página 61 se menciona: “La persona que en este cuadro se ve en primer plano es (el autor) del libro y no deseando atrasar a su lector se dirige rápidamente a esperarlo en la página 99”. Paradójicamente, aunque en la imagen aparezcan unas piernas en primer plano, el texto sugiere que (el autor) ya salió a la próxima página. Al llegar a la página 99 leemos el mensaje: “Las intenciones del (autor) eran esperar al lector en

concentrar la mirada en “el efecto de desaparición, tanto temático como estilístico [...] que agudiza la sensación del caos al intentar formular la constitución de una subjetividad unificada” (230).

⁵² Para Eco, en *Lector in fabula* (1979), cualquier texto (o mensaje) requiere cooperación por parte del destinatario en el proceso de su recepción (decodificación), pero existen lectores con diferentes capacidades. El lector modelo rellena eficientemente los espacios blancos del texto gracias a un alto grado de competencia (lingüística, enciclopédica, epistémica) compartida con el autor. En otras palabras, en lugar de esperar a que el texto se construya por su cuenta, este lector tiene iniciativa, coopera activamente en su producción. Esta figura es importante en la discusión que nos compete, porque ayuda a desestabilizar los parámetros tradicionales de autoridad. El lector modelo vendría a ocupar un nivel paralelo al del autor (“[...] deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” [80]), y también, está relacionado con el concepto de obra abierta que discutimos en breve.

este cuadro, pero habiéndose el lector atrasado demasiado en su lectura, (el autor) ya se encuentra nuevamente en la página 61, esperando a un siguiente lector, que más rápido en su lectura, alcance a encontrarlo en esta página”, acompañado al costado por un cuadro en blanco. Pese a su participación activa, a entrar en el juego, cuando llega a este cuadro blanco el espectador se encuentra con una expectativa frustrada, o incluso puesta en suspenso. ¿Pero qué más ofrece este cuadro? Tal vez es otra forma de proponer un lienzo en blanco sobre el cual el espectador puede proyectar todo el deseo que arrastraba al perseguir estos personajes. Ya en *Obra abierta* (1962), Umberto Eco observaba “una tendencia operativa” (17) hacia el concepto de la apertura en diferentes campos de la creación artística (tal como la música, la literatura y las artes plásticas), del que este texto, sin duda, es heredero. La apertura promueve una nueva relación entre la obra de arte y el usuario. De acuerdo a Eco, lo que ahora se exige del usuario (ya sea en el rol de intérprete o espectador) es que forme parte activa del proceso de construcción y creación de sentido de la obra. No existe en esta concepción una versión definitiva y cerrada de la obra (como notaba Monarca en relación a este texto de Martínez), sino que en cada nueva lectura se produce una actualización de la misma. A diferencia de cómo ha sido concebida la obra de arte de la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento, es decir, en donde rige la idea de unidad, orden y sentido unívoco característico de una visión anclada en la imagen jerárquica del mundo, las obras abiertas se plantean desde el azar, la polivalencia, la indeterminación y la ambigüedad propias de la experiencia moderna. Aunque Eco propone el Barroco como punto de partida para esta tendencia, su verdadero apogeo técnico tiene lugar a partir del Simbolismo francés, el Modernismo anglosajón y las vanguardias del siglo XX:

[...] 1) las obras ‘abiertas’ en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra con el autor*; 2) en una proyección más amplia (como

género de la especie ‘obra en movimiento’), hemos considerado las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, ‘abiertas’ a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) *toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal. (44)

El escritor y crítico italiano tiene cuidado al mencionar que la apertura es una característica inherente a toda obra de arte, a sus infinitas interpretaciones posibles, sin embargo, lo que esta nueva tendencia establece es la posibilidad técnica de re-ensamblar la obra según una serie de parámetros establecidos. Un ejemplo claro de esta nueva tendencia en el campo literario latinoamericano es el *Museo de la novela de la Eterna* (1967), de Macedonio Fernández. Aunque se publica en 1967, quince años después de la muerte de Macedonio, la historia genética del texto es mucho más interesante de lo que esta fecha sugiere. El proyecto de *Museo* comienza a tomar forma a principio de los años 20, en pleno auge vanguardista (en 1921 muere Elena de Obieta, la esposa de Macedonio, inmediatamente después él escribe el poema “Elena Bella Muerte”; en 1922 redacta una primera versión de *Adriana Buenos Aires* [que tampoco será publicada hasta 1974]). Pese a que en 1928 el autor anuncia la inminente publicación de *Museo* junto con *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, el primero será un texto sobre el que trabajará por el resto de su vida. *Museo* es un texto-laboratorio, adelantado para su época, donde el autor aplica sus teorías vanguardistas más audaces: sugiere leer el libro de forma salteada, desinteresada, juega con la proliferación de prólogos que dilatan el inicio “real” de la obra, e invita al lector a construir su propio final de la

novela.⁵³ Otro ejemplo paradigmático de esta tendencia en el campo es *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, que incluye un “Tablero de dirección” donde se proponen varias formas de leer la novela.⁵⁴ Evidentemente, cada una de estas estrategias pugna por llevar la idea de la obra abierta hasta sus últimas consecuencias. Estas herramientas le proveen al espectador la posibilidad teórica (más que real) de que gracias a la toma de sus decisiones, cada nueva ronda de lectura genere una versión diferente de la obra.

⁵³ En el prólogo final del *Museo de la novela de la Eterna*, titulado “Al que quiera escribir esta novela”, leemos: “Lo dejo libro abierto: será acaso el primer ‘libro abierto’ en la literatura, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede” (265). Macedonio es ejemplar en este sentido, ya que busca consistentemente la desestabilización de las figuras de autoridad en el texto y la ruptura de expectativas en el lector. En otras palabras, Macedonio se burla de todos los cánones de la época (linealidad, trama, temas, personajes, etc.). En *Egocidios* (2003), Diego Vecchio rastrea la propuesta metafísica dispersada a lo largo de la obra de Macedonio y las prácticas en las que este se basa para establecer la liquidación del yo en las novelas siamesas *El museo de la novela de la Eterna* y *Adriana Buenos Aires*. Juan Luis Martínez podría formar parte de lo que en su estudio Vecchio denomina ficcionalmente la Internacional Egocida, y su facción más extrema, la Liga de los Legicidas. Ahí donde los artistas de la Internacional Egocida (un grupo tan diverso como Freud, Pessoa, Musil, Joyce, Woolf, y hasta Cindy Sherman) ponen en entredicho la tradición centrada en el ego cartesiano, en el Yo, la Internacional Legicida propone la destrucción del Yo lector y la noción misma del lector desde el campo de la literatura.

⁵⁴ En el capítulo 79 de *Rayuela*, Cortázar adjudica una teoría “pedantísima” (505) de la novela a Morelli que implica una teoría de los roles del lector muy cara a la visión de Eco. La voz afirma que existen dos tipos de lectores: el lector-hembra y el lector cómplice (posteriormente Cortázar se disculpa por esta taxonomía de evidente corte machista). En este esquema, el lector-hembra vendría a ser el lector pasivo (o convencional), que no logra entrar en las dinámicas de la novela moderna, ya que se siente perdido por causa de su apertura y termina por abandonarla. A diferencia del lector de la novela romántica o la clásica, el lector cómplice está a la altura del autor, porque está dispuesto a ser “copartípe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma” (507, énfasis en el original).

En su interpretación de *La nueva novela*, Juan Herrera destaca la naturaleza relacional del texto, categorizándolo como “proto-hipertextual”. Hipertextual por ser un texto que mezcla códigos de distintos órdenes (visual, verbal, matemático, etc.), que prepara las “coordenadas para una lectura fragmentaria” (17) y que trabaja para que el lector “asuma un rol distinto con respecto a su libro y la acción lectora” (18). El intrincado juego de desjerarquización, fragmentación y conexión subterránea entre elementos que representa esta proto-hipertextualidad tiene su clímax en la sección “Notas y referencias”. Esta sección está compuesta por doce notas en las que se hace alusión a pasajes previos (o posteriores) en el recorrido de *La nueva novela*, pero con cada nueva “nota” estos pasajes extienden su red de alusiones y disgregan su sentido. La nota, que sirve normalmente como *locus* para iluminar algún aspecto acotado del texto principal, cumple en este libro una función alternativa, ya que invierte (o subvierte) su jerarquía dentro del texto (es usual que sea el texto el que remita a la nota, mientras que aquí es la nota la que remite al texto principal), su orden (las notas comúnmente se agrupan al final del texto, aquí están en una sección central, intermedia), y su contenido (en este caso, no aclaran el texto, sino que disgregan su sentido) (Monarca 66-67). La desjerarquización a la que apunta Monarca se puede apreciar en prácticamente todas las instancias del *La nueva novela*; esto ayuda, en gran parte, a destruir cualquier expectativa que tenga el lector frente al texto, y más, des-automatiza cualquier interpretación posible.

La dinámica que observamos en “La página sesenta y uno” y “La página noventa y nueve” es llevada en este caso al extremo, ya que además de las idas y venidas del texto, el lector tiene que decodificar y recomponer activamente una red compleja de alusiones literarias, históricas e intratextuales. En la unión, montaje o constelación de todas estas “señales de ruta” se puede vislumbrar, aunque sea por un breve instante, la imagen fugaz y precaria que quiere mostrar

Martínez. Recordemos una vez más las palabras de Buck-Morss al referirse al pensamiento tardío de Benjamin: “los conceptos debían ser contruidos en imágenes, según los principios cognoscitivos del montaje” (244). Hasta cierto punto, esta escurridiza imagen-concepto puede ser leída como una puesta en escena de la metáfora que encarna el anonimato que asume el autor para sí mismo: esto es, el motivo tan recurrente de las desapariciones en *La nueva novela*, quizás el eje siempre presente y sugerente de la próxima serie. Ensayemos ahora una breve lectura en montaje de ciertos elementos, enfatizando, como hemos hecho hasta el momento, que cada armado del lector en *La nueva novela* tiene el potencial de apertura, de diferimiento y resistencia a la fijación de un sentido unívoco.

En la página de la “Nota 1. La desaparición de una familia” (121) hay tres cortas citas, acompañadas por una nota al pie. Lo que de entrada pareciera ser una página con escaso contenido, en realidad establece un diálogo en cadena con una multitud de textos e imágenes, siendo el más importante el poema central del libro, “La desaparición de una familia” (137). Enfrentado con un mapa de ruta incierto, como un espejo de feria que distorsiona las coordenadas que provee, el lector interactúa activamente con información previa, fragmentaria, y con textos que aparecen después para dar forma a una imagen que dote este rompecabezas de algún sentido, por más fugaz y precario que sea. Todas las citas en la página 121 comparten el tema de la inestabilidad de la casa, del hogar; ante cualquier estabilidad ilusoria sobreviene de inmediato la dispersión, la desaparición, o la muerte misma. La primera cita, “La casa que construirás mañana, ya está en el pasado y no existe” (121), se adjudica a un escritor anónimo, sin embargo, aparece originalmente en la página 90 con una leve variación de persona (pasa de un nosotros ahí a un tú aquí). Es decir que el “verdadero” autor de la cita es, con toda probabilidad, Martínez. La trastemporalidad aparente en la lógica absurda de esta afirmación subraya la inestabilidad total de los referentes

temporales (el tiempo desencadenado, no-lineal) y espaciales (no existe). Dicho de otro modo, la referencia está fuera de un tiempo racional, pero al mismo tiempo, hace alusión a la estrategia de lectura necesaria para completar el rompecabezas fragmentario de alusiones que presenta el texto.

Con frecuencia, la crítica ha comentado que en *La nueva novela* el significante de la casa dispara en varias direcciones a la vez.⁵⁵ La más inmediata es la fotografía de la portada del libro, que además aparece reproducida en la página que precede a la “Nota 1”, la página 120 (por eso “ya está en el pasado”) **[Imagen no incluida por temas de derechos de autor, ver Anexo A]**. En ella se muestran varias casas inestables, no derrumbadas ni destruidas totalmente, aunque sí han pasado por una suerte de catástrofe. El laberinto textual al que da forma esta imagen ayuda a subrayar el síntoma de las referencias a través de toda *La nueva novela*: éstas se basan en la equivocidad y la manipulación de referentes, a tal nivel que resulta menos importante señalar el origen de una cita, que enfocarse en los efectos que ésta provoca.⁵⁶ Por eso, sugerimos que aquí lo que importa no es la procedencia de la imagen, sino *el significante visual en sí mismo*. La imagen funciona como una manera diferente de emplazar al lector (decir casa no tiene el mismo impacto

⁵⁵ Herrera tiende a negar una lectura política para *La nueva novela*, es decir, una interpretación de ella como respuesta directa al golpe, además menciona que “[...] la imagen se incorpora como un soporte que posee valor *per se* y que no puede ser reducida a un símbolo con intencionalidad política definida y cerrada. Es decir, que la casa no es sólo Chile en la dictadura, sino que es posible vincularla a realidades diversas pero significativas: la casa del arte, la casa de la escritura, la casa del Yo, por ejemplo” (12). La riqueza de la obra yace en la coexistencia simultánea de todas esas posibilidades en una, su polivalencia inherente. Como vemos con esta secuencia, *La nueva novela* es abierta, sí, pero *también* es sumamente política.

⁵⁶ Varios críticos han intentado trazar el origen de esta imagen a un diario de un terremoto en Anchorage, Alaska en 1964, pero nunca se ha podido confirmar que ella corresponda a una fotografía de ese evento natural. En el rastreo de alrededor de 2,000 fotografías de accidentes naturales de este tipo que lleva a cabo Juan Herrera se comprueban “las dificultades a las que arroja la intención de situar el origen de las reproducciones en la ‘novela’ de Martínez” (De los Ríos 84).

que mostrar una casa, menos si es una como ésta). El lector reconoce una casa, cualquiera, que puede ser la suya, la identifica, y a su manera se proyecta en ella. Como sugiere la nota anterior, esto ayuda a que entre en el intercambio de polivalencias (es mi casa, la de mi familia, la de Chile, etc.).

El título de la nota sale acompañado por el mensaje “Véase: Epígrafe para un libro condenado *”. El asterisco conecta a la nota al pie “* Véase: Adolf Hitler Vs. Tania Savich (El desorden de los sentidos)”. Las páginas 113 y 114 de la sección anterior a las notas, “VII El desorden de los sentidos”, contienen los pasajes “Adolf Hitler y la metáfora del cuadrado” y “Tania Savich y la fenomenología del círculo”. Ambos mensajes establecen vínculos (al modo de hipertextos) con otras páginas como la 116, la “Nota 11” (132), “Nota 12” (133), “Nota 13” (133) y a “La desaparición de una familia” (137) en la sección “Epígrafe para un libro condenado: (la política)”. Las páginas de Hitler y Savich conforman un juego paradójico entre las formas, sus límites y las fotografías de los dos personajes. La verdadera relación entre los personajes históricos, sin embargo, se va presentando de forma fragmentaria. Después de todo, el título de esta sección remite, justamente, al desorden de los sentidos.

Justo después de la “Nota 12” cuelga una bandera chilena hecha en papel de arroz, en color, seguida por una página en blanco. Al poner la bandera en constelación con el conjunto anterior, y con los elementos por venir, ésta sugiere que todo el contexto desplazado de violencia y desapariciones que tiene lugar en otras temporalidades (por ejemplo, en Hitler, Savich y el Holocausto) hablan al contexto de producción de la obra. Dicho de otro modo, *La nueva novela* funciona por medio de lo no dicho, de la sugerencia desplazada o como afirman Lihn y Lastra al relacionar el poema “La desaparición de una familia” con el epígrafe de la sección donde está incluido: “‘La desaparición de una familia’ hace de la casa lo que Picabia hace de la Patria,

otorgándole un derecho a muerte que, en términos fotográficos, acercaría el negativo a lo real más que el revelado” (*Señales de ruta* 11). El epígrafe en cuestión dicta: “El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gracia de los hombres políticos” (*La nueva novela* 135).

“La desaparición de una familia”, uno de los pocos poemas tradicionales de *La nueva novela* (o si se quiere, líricos, para diferenciarlo de los poemas visuales o los textos compuestos por códigos como el matemático o el de la publicidad que pueblan la mayor parte del libro), consiste de cinco estrofas en las que presentan la desaparición progresiva de una familia en el tiempo-espacio de una casa. La estructura sintáctica general de cada estrofa se repite a lo largo del poema. En la inicial leemos:

1. Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina
él le había advertido: “Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza” (137)

Como espectadores, ya hemos estado expuestos al reconocimiento visual del significante de la casa y a otras variaciones de este significante en los epígrafes. Ahora nos proyectamos dentro de la imagen que el poema viene a rellenar. Notemos la tensión que se forma entre ese reconocimiento (el sensorio al que tenemos acceso como espectadores) y el lenguaje fáctico, objetivo que conforma la voz del poema. Este es notablemente analítico, distanciado, y no expresa el más mínimo sentimiento mientras cuenta cómo sucesivamente la hija de 5 años, el hijo de 10, “Musch” y “Gurba” (los gatos de la casa), “SOGOL” (el pequeño fox-terrier que ha aparecido y desaparecido varias veces a lo largo del texto) desaparecen. Las “señales de ruta” que él mismo

primero advierte se borran, pero también se olvidan, se confunden y no se escuchan, hasta llegar al paroxismo paradójico de su inexistencia:

5. Ese último día, antes de que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,
advirtió para sus adentros:
“Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”. (137)

Una vez más vemos cómo los significados en *La nueva novela* buscan establecerse, para luego ser denegados. En este caso, el poema se cierra sobre sí mismo, cancelando cualquier posibilidad de salida o progresión (él se extravía, el tiempo ha muerto, el espacio agoniza, no hubo ruta ni señal alguna y tampoco queda la esperanza). Queda sí, como afirman Lihn y Lastra, “un ‘sujeto cero’ que se hace presente en su desaparición” (7), una suerte de *negativo* de la experiencia, que sale a la luz por medio del montaje de los elementos fragmentarios que lo preceden.

La nueva novela es una incitación, un modelo para armar y desarmar que pone en jaque los modelos tradicionales de conocimiento que aspiran a la verosimilitud y a una “verdad objetiva”. En última instancia podemos preguntar: si el punto de partida y llegada en este libro es que todo y nada es real al mismo tiempo, ¿es necesario buscar un sentido único a esta obra? ¿O conviene más bien entender que lo importante es experimentarla en su fragmentariedad, apertura y movimiento?

3.2 Un interludio rancieriano

En una definición ya clásica esbozada en *La cámara lúcida*, Roland Barthes declaraba que la fotografía está compuesta por dos elementos: por un lado, el *studium*, que podemos traducir como el contexto cultural e histórico de una imagen (elementos informativos que están codificados) y, por el otro, el *punctum*, que es un detalle pequeño que atrae, apela, incluso que lastima o punza (éste se añade a la foto y no puede ser codificado). En este esquema, el *punctum* es siempre una experiencia subjetiva. La ambigüedad constitutiva de esta oposición es la base de varias críticas, como la que hace Rancière en “The Pensive Image”, ensayo incluido en *The Emancipated Spectator*. El filósofo ahí argumenta que la distinción entre estos dos términos en el discurso de Barthes es clara, aunque no lo es en la práctica (es decir, en sus interpretaciones). Para lograr este tipo de lectura, Barthes imagina un espectador que elimina toda relación de conocimiento con la imagen. Por ejemplo, cuando interpreta una fotografía en la que aparece un joven esposado, pretende que el lector no dé peso al hecho de que en el momento que la imagen fue tomada este joven estaba condenado a muerte por intentar matar al Secretario de Estado de los EE.UU. La mirada en sí de Lewis Payne, el esposado, sugiere Barthes, implica su consciencia de la muerte, nos la insinúa, pero en realidad no hay nada en la imagen que delate que él va a morir hasta que conocemos el dato concreto, histórico, de que es un condenado a muerte. Para Barthes, el *punctum* de esta imagen no es otro que la muerte; sin embargo, esto puede ser dicho de cualquier imagen en la que aparezca una persona. Luego de precisar el punto débil del argumento de Barthes (el cortocircuito necesario en sus lecturas para que estas entren en el modelo del *studium* y el *punctum*), Rancière se aboca a buscar lo que él define como la “pensatividad” de la imagen. La “pensatividad” es el “unthought thought, a thought that cannot be attributed to the intention of the person who produces it and which has an effect on the person who views it without her linking it

to a determinate object” (107). Recordemos que Rancière está en contra de cualquier división *a priori* de lo sensible (como que la mirada [*gaze*] equivale automáticamente a pasividad); por eso, la pensatividad está en el umbral entre lo activo y lo pasivo, y más importante aún, no se ubica en un detalle particular subjetivo que punza al observador, sino en una zona de tensión entre varios puntos de indeterminación: “[i]t might be characterized as the effect of the circulation, between the subject, the photographer and us, of the intentional and unintentional, the known and the unknown, the expressed and unexpressed, the present and the past” (115). En otras palabras, la imagen induce a pensar, pero lo hace *a pesar* de la intención del que la produce (el fotógrafo), y si bien el artista es el que da forma a la imagen, es en la mirada del espectador donde esta adquiere su verdadera significación. La imagen siempre presenta un tipo de resistencia, porque los espacios de indeterminación funcionan en ambas direcciones: tanto para el que produce la imagen como el que trata de identificarla. Pero, en última instancia, el único capaz de resolver este *impasse* siempre es el espectador.

Al llegar a este punto, Rancière cita una serie de ejemplos multimediáticos que se caracterizan por la presencia de diferentes modos de representación en una misma superficie. Esto le sirve al filósofo para mostrar que la pensatividad no es sólo una propiedad inherente a la imagen (un elemento que surge de modo automático a partir de su “silencio” [125]), sino que son operaciones que hay que poner en juego. Basándose en el quiebre del régimen estético, Rancière apunta a cambios de lógicas y estrategias propios de la mezcla de modos de representación (“The pensiveness of the image is the result of this new status of the figure that conjoins two regimes of expression, without homogenizing them” [122]), en particular al hecho de que estas interacciones sobrepasan la “lógica de la acción” característica del régimen de representación mimético (ver esto provoca que actúe) y entran de pleno en el campo de la pensatividad. Un ejemplo que toma del

Barthes de *S/Z* (1970), sirve para ilustrar a qué se refiere Rancière. En su lectura de *Sarrasine* (1830) de Balzac, Barthes resalta la última oración de la novela: “The marquise remained pensive”. El adjetivo “pensativa” aquí hace dos cosas al mismo tiempo; por un lado, es el final de la narración, así que se supone que sea el término de toda acción de la novela, sin embargo hace lo contrario, la troca por otra lógica: “[...] at the very point when the narrative comes to an end, ‘pensiveness’ arrives to deny this end; it arrives to suspend narrative logic in favor of an indeterminate expressive logic” (122). Es decir que aunque este sea el final concreto de la narración, la acción continúa, en suspenso, en el cambio de lógica hacia una de tipo expresiva. Esto significa que la pensatividad en este caso es producto del cruce de la literatura (lo narrativo, lingüístico y secuencial) con el campo visual que instaure esta última oración-imagen (como si la acción de la marquesa pensando se transformara en una pintura o fotografía y “nos la imagináramos pensando”; por esta razón la acción continúa indefinidamente, suspendida en la imagen). ¿No es esto también lo que ocurre en el último tramo que analizamos de Martínez? Pensemos a partir del doble significante de la casa, el visual (la fotografía) y el lingüístico (“La desaparición de una familia”). El espectador encuentra la fotografía de la casa y se proyecta, reconoce o ubica en/dentro de ella; el poema viene a “rellenar” la imagen, sin embargo, su lenguaje analítico, distante, está dirigido irremediabilmente a la inexistencia (la desaparición, el negativo de la experiencia); pese a que el poema se cierra sobre sí mismo, todavía persiste la fotografía de la casa, una huella sensible o resto expresivo, que hace al espectador pensar en el sensorio que se hizo presente en el poema a pesar de su desaparición. Pasemos a ver ahora cómo este trueque de lógicas que dispara la pensatividad funciona en una obra más cercana a nuestra época.

3.3 Diego Maquieira o el poeta como director

Diego Maquieira escribe dos libros únicos, brillantes, y después opta por el silencio. ¿Qué nos quiso decir Maquieira?, me pregunto a veces.

Roberto Bolaño, “La poesía chilena y la intemperie”

No rompas el silencio
rompe la palabra.
Haz con los pedazos
un silencio nuevo.

Diego Maquieira

En el libro *Give me a break: conversaciones con Diego Maquieira* (2008), Patricio Hidalgo y Daniel Hopenhayn entablan una serie extensa de diálogos con el poeta Diego Maquieira (1951). Así se iluminan de primera mano la vida, la obra y los intereses estéticos del chileno. Estas entrevistas tienen lugar en el año 2005, al menos una década después del que era, en ese momento, el último poemario publicado de Maquieira, *Los Sea Harrier* (1993). Y, también, alrededor de un año de haberse internado por voluntad propia en una clínica psiquiátrica para tratar su alcoholismo crónico. En una de las conversaciones en la que, según los jóvenes investigadores, el poeta estaba más entusiasmado de lo común, este toma las riendas de la discusión, dándole inicio de la siguiente manera:

Empecé a darme cuenta de que era urgente inventar o crear o descubrir un nuevo sistema de composición poética, porque con lo que hasta ahora tenemos no podemos seguir avanzando, estamos en un pantano. Eso es lo que necesito hacer: develar un nuevo sistema de escritura para poder salir del atolladero en el que estoy, y creo que otros también deben estar en lo mismo. (263)

Si bien el autor aquí, en principio, se refiere al modo en el que se estaban llevando a cabo las entrevistas, esta afirmación revela una preocupación recurrente en el pensamiento de Maquieira. Nuestro poeta se encuentra sumido en un largo proceso de revaloración de los medios de creación poética que durará años y verá su expresión máxima en la próxima y última entrega del autor hasta el día de hoy, *El Annapurna* (2013).

Por lo menos desde la publicación de *Los Sea Harrier*, Maquieira se ha definido a sí mismo una y otra vez como director o compositor de poesía. Esta postura toma un impulso renovado a partir de la publicación del *Annapurna*; por ahora, limitémonos a ver a qué se refiere con esta sugerente imagen. Ante la pregunta de cómo llega al concepto de director de poesía, Maquieira le responde a Hidalgo y Hopenhayn:

Para distanciarme del yo poético, para tomar una distancia. Me gustó mucho la idea de componer como si fuera un músico o un director de cine, que filma, filma, y después *editing*, editar. Me gustó mucho esa distancia, por sus posibilidades de trabajar con un gran angular. Los demás te dicen poeta para orientarse, pero la idea de ser director de poesía me atrae mucho. Yo llevo el cine a la poesía, porque siempre he tratado de que mis poemas se vean. (191)

Dicho de otro modo, Maquieira no piensa la figura del poeta como el que suscita un yo poético exclusivamente a través de la palabra, sino al modo de Juan Luis Martínez, como el que se borra, difumina y expande las funciones tradicionales de la poesía. Esta postura también se relaciona directamente con una consciencia del desgaste de la palabra poética y la búsqueda de métodos alternativos para articular la poesía. En la vena de Martínez, en una entrevista en el año 2013, Maquieira declaraba que: “El lenguaje está saturado, sólo queda el repertorio” (González Ríos). Además, en *Give me a break* hay un poema suyo, sin titular, cuyos versos dictan:

Nos estamos muriendo aplastados
por el exceso de repertorios
y la escasez de registros.

Pound

Pope

Poe

Po. (261)

Más allá del característico afán lúdico que siempre ha definido la producción de Maquieira, tanto la primera afirmación como el poema que le sigue ilustran una preocupación sostenida, y hasta cierto punto, literal, con el desgaste de la palabra poética. Grandes nombres de la poesía universal conviven en el espacio del poema, desgastándose hasta llegar a la expresión ‘Po’, un simultáneo juego de palabras entre el nombre del poeta Li Po y la muletilla más característica de la lengua coloquial chilena. Para distanciarse, entonces, de un lenguaje petrificado, muerto y deteriorado, el poeta tratará de encaminarse por nuevas rutas que lo volcarán cada vez más cerca del universo de la imagen.

No es ninguna coincidencia que Maquieira aspire a exceder la palabra poética. A partir de Baudelaire, Mallarmé, y la tradición modernista anglófona, la cultura occidental ha sido testigo de una constante crisis del verso, crisis que ha desencadenado los experimentos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX que se prolongan hasta nuestros días. Sin embargo, esto no quiere decir que el poeta se dé por vencido; la indagación por la experiencia poética continúa, hoy y por siempre, por otros medios. La encrucijada en contra del lenguaje poético tradicional en Maquieira

es evidente desde sus primeras dos publicaciones: *Upsilon* (1975) y *Bombardo* (1977).⁵⁷ Aunque de escasa circulación, estas obras prepararon el camino para la “escritura inclasificable” (Rioseco 247) de los dos poemarios más conocidos de Maquieira, *La Tirana* (1983) y *Los Sea Harrier*. Tanto así, que en *Maquinarias deconstructivas* (2013), el crítico Marcelo Rioseco caracteriza la escritura del poeta, en general, y *Los Sea Harrier*, en particular, de la siguiente manera:

Maquieira va en contra del lenguaje poético convencional, es más, se arriesga a ir en contra de la palabra poética para crear una nueva habla, la “lengua adversa”. Sin versos, sin tropos, sin construcción acentual, la lengua adversa se impone por lo que dice, por su discursividad no musical. [...] Entonces, la movilización imaginario-fantástica de *Los Harrier* depende de la elección de los elementos, de su composición y de su idea poética, y no de estímulos literarios verbales implicados en el esquema material del texto. (296-97)

“Nuestra lengua adversa” es el título de un poema que aparece en *Los Sea Harrier*. De cualquier modo, Rioseco extrae el concepto de la “lengua adversa” de una reseña de Arturo Fontaine Talavera, en donde el crítico afirma que “[...] el sello de fábrica de Maquieira es que siempre descoloca. Y eso ocurre ya en el plano de la construcción de su original ‘lengua adversa’; y desde la propia frase que disloca —a veces dejándose ir sobre su superficie sonora—. Gracias a ese resbalón da como por azar con un sentido nuevo” (Fontaine Talavera 6). Estas son frases que descolocan y desautomatizan, no sólo a través de su filiación subrepticia con el desparpajo y la

⁵⁷ *Upsilon* es un poemario influenciado, entre otros, por la poesía concreta brasileña, mientras que *Bombardo* es una suerte de proto-*Annapurna*: un poema-collage, de escasas páginas, hecho a base de imágenes y palabras.

cotidianidad temática de la antipoesía de Parra, sino —principalmente— por la combinación de su puesta en escena lúdica y su dinámica imprevisible. Los poemarios de Maquieira se caracterizan por una mezcla fluida entre la lengua coloquial chilena, una capa del registro más culto del lenguaje y una cantidad llamativa de referencias culturales. Otro gran lector de Maquieira, Enrique Lihn, apunta que en *La Tirana* hay “[u]na confusión de nombres o pronombres, pequeñas anomalías en el régimen de las frases, en las combinaciones de palabras—un paso de baile entre el lenguaje—” (“Diego Maquieira: escribir es rayarse”). Por su lado, Rioseco interpreta la poesía de Maquieira como una “máquina carnavalesca” que a través del juego —de nuevo, tanto lingüístico como a nivel de su puesta en escena— logra entablar “una guerra contra la moral anquilosada del dogma ordenador de la sociedad chilena de esos años y los anteriores” (256). Bajo este lente, la escritura previa de Maquieira adquiere una consistencia iconoclasta que refleja un trabajo elaborado y consciente en contra de cualquier facilismo con la palabra del que será heredero *El Annapurna*.

El concepto de director de poesía sugiere que la escritura de Maquieira está influenciada por la composición musical, el cine y la pintura (además de que él mismo es pintor y tiene varias exposiciones bajo su nombre). Los motivos visuales y lingüísticos que recorren el libro van a darnos las pautas para establecer ritmos, intensidades y conexiones subterráneas entre elementos del texto. Quizás sea en este sentido que podemos interpretar el título de la obra, ya que como indica su autor: “Me gusta la idea de que el Annapurna es un amigo que tiene el Aconcagua en el extranjero. Es un amigo muy fértil, muy múltiple, muy sibarita. Y el Aconcagua es un asceta, un monje en la montaña, un cenobita, es un ermitaño. Y son íntimos amigos”.⁵⁸ El cerro Aconcagua,

⁵⁸ “Diego Maquieira — El Annapurna”, 2:25-2:45 mins.

uno de los picos más altos del mundo, se encuentra ubicado en la cordillera de los Andes, entre la frontera de Chile y Argentina. En la concepción poética de Maquieira, este cerro se comunica subrepticamente con el Annapurna, una de las montañas más altas del Himalaya. Distintos en su carácter pero con vasos dialogantes que los conectan, cada uno crea ecos del otro, aun dentro de sus diferencias. Es decir que se comunican *a pesar* de su heterogeneidad. El esfuerzo de Maquieira se aboca a encontrar resonancias entre disímiles y tensarlos para llevar al espectador a través de un recorrido del campo visual.

El Annapurna surge de prácticas que el autor asume en un periodo que queda al borde de la ceguera. Durante su recuperación, Maquieira visita con frecuencia librerías y bibliotecas de barrio, fotocopando álbumes de fotografía y enciclopedias con el fin de crear un archivo propio de imágenes. A partir de esta práctica privada comienza a desplegar un proyecto nuevo, que tomará forma a finales del año 2012, gracias a la gestión del poeta y crítico, Ronald Kay, el director de la galería D21, Pedro Montes, y el curador de la bienal de São Paulo, Luis Pérez-Oramas (Zúñiga, “Bienvenido, Diego”). El proyecto se presenta por primera vez en la XXX Bienal de São Paulo en 2012, y el año siguiente aparece publicado en una edición de libro de autor con tirada limitada a 500 copias coordinada por D21.⁵⁹

El subtítulo del *Annapurna* es “Poemaducto de imágenes de conocimiento público en fotocopias (2007-2012)”. Poema-ducto, como un conducto o un canal de imágenes interconectadas

⁵⁹ Existe un registro de la presentación-*performance* del proyecto, en el que Maquieira declama un poema de *Los Sea Harrier* frente a la puesta física del *Annapurna*. A diferencia de cómo aparecen posteriormente en el libro, en la Bienal las fotos están colgadas en secuencia, una al lado de la otra, sobre un muro de 15 metros. Para más información, consultar el video “#30bienal (Programação) Diego Maquieira: Poesia fora de circuito” (2012).

que dan pie a un poema. Desde un principio, Maquieira pone sobre el tapete su método de composición y creación: el montaje de un archivo de imágenes de conocimiento público intervenidas con la palabra y la mano del autor. Al igual que ocurre con el tachado del nombre de Martínez en la portada de *La nueva novela*, este es un gesto paradójico. Cuando Maquieira afirma que su intención es distanciarse del yo poético, una de las formas que tiene para lograr esto es por medio de las imágenes: las fotografías y los cuadros que integran el *Annapurna* son tomadas o hechas por otras personas, son un *collage* de otras voces/ojos (hasta cierto punto, aquí también podemos pensar en el mecanismo de apropiación que lleva a cabo Lalo en *El deseo del lápiz*). Sin embargo, al seleccionar e intervenirlas con su puño y letra, es decir, al “dejar su huella” literal en ellas, ¿está Maquieira reafirmando su voz autoral o está haciendo otra cosa? Pensemos primero en el doble movimiento que estructura el libro: la selección de imágenes y su ordenamiento (que re-significa por la puesta en relación con otras imágenes y la recirculación de imágenes), y la inscripción a mano (que re-significa por medio de un repertorio amplio de chistes, juegos de palabras, palabras extranjeras y referencias culturales universales). Lo primero tiende analogías entre imágenes, sintetiza y une, mientras que los comentarios irónicos, paródicos y descontextualizaciones tienden al quiebre y la irrupción del régimen lingüístico en el visual. Esta tensión es clave y volveremos a ella en breve.

Lo que está en juego en el acto de selección es una postura, una relación, frente a la tradición y el archivo, por eso en este momento conviene repasar dicha noción en Jacques Derrida. En *Archive Fever* (1995), Derrida desarrolla una teoría del archivo a partir de la tradición psicoanalítica freudiana y sus instituciones. En esta concepción, el archivo es esencialmente un espacio donde se encuentran fuerzas contradictorias en constante estado de tensión y lucha. El archivo tiene el poder de instaurar una tradición y conservarla, pero simultáneamente detrás de

este gesto siempre hay un impulso generalizado hacia la destrucción [*death drive*] y supresión del archivo. Derrida se refiere al estado originario, la violencia del archivo, en los siguientes términos:

[...] *every* archive, we will draw some inferences from this, is at once *institutive* and *conservative*. Revolutionary and traditional. An *eco-nomic* archive in this double sense: it keeps, it puts in reserve, it saves, but in an unnatural fashion, that is to say in making the law (*nomos*) or in making people respect the law. (7)

Espacio de lucha por excelencia, el archivo intenta organizar e imponer un límite (finito y ficticio) a una serie potencialmente infinita, en otras palabras, el archivo ejerce un corte consciente y, al mismo tiempo, trata de suprimir la memoria de ese primer corte para naturalizar su propia existencia. Es por esta razón que a pesar de contar con un principio de economía que apunta hacia la preservación de información, el archivo está siempre ante la posibilidad muy real de pérdida, amnesia y olvido. Entre muchos otros temas, *Archive Fever* explora el pasaje de las técnicas de archivismo en el aparato psíquico a tecnologías modernas como el correo electrónico. Como objeto teórico, la deconstrucción de la noción de archivo presenta una oportunidad para cuestionar la fijeza ilusoria y la pretendida objetividad que encarna el archivo; así es posible entenderlo como un espacio dinámico, *en* construcción, nunca cerrado y sedimentado. Consciente estas dinámicas, Maquieira se ha referido varias veces al *Annapura* como una “obra abierta”, nunca terminada. No sólo en el sentido que ya hemos explorado de Eco (en el que es posible una reconfiguración de la obra, en cada nueva lectura, por parte del lector), sino en el sentido muy literal de una obra en eterno proceso.⁶⁰ Esto es palpable en cualquier conversación con el poeta: con frecuencia,

⁶⁰ Eco señala una subdivisión en la categoría de la obra abierta que denomina “obra en movimiento”. El termino atañe a obras musicales y visuales con piezas móviles, que dependiendo

Maquieira añade notas adicionales a mano en cada copia individual, creando así el sentimiento de que ésta es una obra viva, en proceso constante.

Es válido ahora preguntar: ¿qué valor tiene hoy un gesto tan “tradicional” como la construcción de un archivo? En cuanto al valor artístico del acto de selección y el amplio repertorio de gestos de re-significación que lleva a cabo Maquieira, se puede decir que esta postura refleja tendencias generalizadas en el campo artístico de la época. En *La furia de las imágenes* (2016), Joan Fontcuberta define nuestra época en términos de la postfotografía. Según este, uno de los máximos referentes contemporáneos de la fotografía y la crítica fotográfica catalana, vivimos en una época de “inflación de imágenes sin precedentes” (7); su libro estudia cómo esta particular *furia* modifica nuestra relación con las imágenes, además de los cambios en funciones y los efectos que dicha propagación tiene sobre la creación artística. Para Fontcuberta, la condición postfotográfica se relaciona con la desmaterialización de la imagen, su circulación irrefrenable en las redes, la proliferación de los dispositivos móviles y la consecuente democratización y secularización de la imagen.⁶¹ El impacto y las consecuencias que estas nuevas tecnologías tienen sobre la creación artística son complejas y merecen una discusión amplia. No obstante, para los

de dónde se ubique el espectador puede percibir la obra de forma caleidoscópica. En este sentido, pese a lo que afirma Maquieira, el término obra en movimiento es más apropiado que obra abierta para referirse al *Annapurna*.

⁶¹ De acuerdo a Fontcuberta, la noción de postfotografía tiene su origen en debates académicos de los años 90; sin embargo, no es hasta nuestra época que realmente hemos visto la actualización material de estas tempranas intuiciones teóricas. Por un lado, la postfotografía está enmarcada en una ruptura de corte tecnológico entre la fotografía tradicional y la digital, pero quizás más importante aún, por el quiebre ontológico que resulta de esta transición. Entiéndase: hay un cambio epistémico que suscita el paso de la indexicalidad producida por los químicos del revelado fotográfico al píxel electrónico de la computadora. La fotografía no se rige ya por su relación tangencial con el “mundo real” y queda abolida la noción de ésta como evidencia. Para un análisis más detallado del término ver “La condición postfotográfica” en *La furia de las imágenes*.

efectos de esta lectura rescatamos sólo algunas premisas que Fontcuberta expone en su “Decálogo postfotográfico”:

1. Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir “obras” sino de prescribir sentidos.
2. Sobre la actuación del artista: el artista se funde con el curador, con el coleccionista, con el docente, con el historiador, con el teórico...Todas estas facetas son camaleónicamente autorales.
3. Sobre la responsabilidad del artista: se impone una ecología visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.
4. Sobre la función de las imágenes: la circulación de la imagen prevalece sobre el contenido de la imagen. [...] (*La furia de las imágenes* 39)

Cada punto aquí expuesto puede ser entendido como una propuesta de principios que estructura el *Annapurna*. Maquieira selecciona imágenes de un repertorio universal (es una suerte de “coleccionista-curador”), las “recicla” en un nuevo proyecto (parte de la creación previa, hace circular nuevamente), las organiza y las interviene a mano (“prescribe nuevos sentidos”). No queremos insinuar que Maquieira está apoyándose directamente en las postulaciones de Fontcuberta; al contrario, este no es un proyecto postfotográfico en sí, sino sugerir que en este caso el artista está sintonizado con las tendencias que estructuran el campo fotográfico contemporáneo y que aplica sus técnicas, a su propio modo, en su proyecto literario.

Fontcuberta señala que el artista ya no se limita a *producir* nuevos contenidos en un sentido clásico, sino que, al igual que como afirma Maquieira, existe un repertorio exorbitante (sea de palabras o de imágenes), sobrecogedor y *furioso*, el cual debe ser minado y reconfigurado. El enfoque recae ahora sobre la creación a partir de material ya existente para dotarlo de nuevos

significados. Una observación de Fontcuberta funciona como una cristalización de todas las anteriores: “El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. Por ello, la autoría —la artisticidad— ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción que puedan contener o acoger las imágenes [...]” (54). La artisticidad, entendida de esta manera, representa una toma de consciencia —o una puesta al día— del funcionamiento de la imagen en nuestro tiempo. No obstante, es importante recalcar que la estética postfotográfica en sí misma no es única ni original ya que recupera valores conocidos de momentos clave de la historia del arte del siglo XX: basta nombrar el *ready made* duchampiano, el *objet-trouvé* surrealista, los fotomontajes de John Heartfield, el Pop Art de Andy Warhol, o bien, en el campo de la literatura, la estética de Borges en el “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), para entender de dónde provienen algunos de los procedimientos formales que sirven de influencia para estas nuevas olas del arte contemporáneo.

Aún así, dada la recurrencia abrumadora de estas técnicas (que no son exclusivas a la fotografía, pero sí están en sintonía con la naturaleza del medio) en la última década se puede hablar de una verdadera tendencia hacia un “archival impulse at work internationally in contemporary art” (Foster, “An Archival Impulse” 3). Más que seguir la tendencia que busca rescatar conocimientos alternativos o que funciona como una contra-memoria como las que rastrea Hal Foster en las instalaciones de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean o Sam Durant, el archivo en Maquieira parecería ser una extensión de su modelo poético y su sensibilidad lúdica. El archivo, o más bien las técnicas derivadas de ciertas prácticas del archivo, le sirven a Maquieira como una liberación de la cárcel de la palabra, ya que lo aproximan la creación lejos de las ataduras de la

seriedad del adulto y fuera del alcance de la Ley. Volviendo una vez más a Rioseco, podemos afirmar que asistimos “a un juego que se plantea como la actividad en plena libertad” (258).

“The archivist produces more archive. And that is why the archive is never closed. It opens to the future” (Derrida, *Archive Fever* 68). Pese a mirar hacia el pasado para reorganizarlo, el archivo siempre está dispuesto hacia el futuro. Al no cerrarse y no tener una figura fija, siempre está en proceso de construcción. *El Annapurna* está mirando hacia el futuro, hacia un espacio en que el autor pueda escapar de la cárcel del lenguaje y encarar su proceso de recuperación. Nada más certero que la imagen de la portada y contraportada para entender esta dinámica. La portada **[Imagen 19]** establece un puente con la obra previa de Maquieira, ya que funciona como un guiño visual al poemario *Los Sea Harrier*, poema “épico” o “cinematográfico” (Joannon y Donoso *apud* Rioseco 254) que ilustra la lucha campal entre dos bandos: los milenaristas y los Harriers. En el poemario, los rebeldes libertinos que pilotan los Harriers se encuentran en el escenario del cielo contra la posma milenarista y sus aviones Mig y Mirage. La imaginería naval y barroca central del libro anterior reaparecerá en numerosas ocasiones a lo largo de esta nueva entrega.⁶²

⁶² Por ejemplo, la imagen de la portada es una referencia visual al poema “Levantamos un faro” de *Los Sea Harrier*: “Levantamos un faro en medio del mar / un faro de papeles de papiro / que usábamos para guardar los vinos / y para echarnos a beber con mujeres / pero no hacíamos nada para la posteridad / [...] Ma a veces maravillados por un Mirage / por una clona que nos hacía los ojos / asaltábamos a la sexta flota española / y promovíamos grandes desórdenes bajo cubierta / Pero no hacíamos nada grande la verdad / Abusábamos del amor / del ocio y del porvenir / y bebíamos hasta moverle el piso al mar” (97). Aunque no es posible reducirla solo a eso, en muchos casos la imaginería barroca en *La Tirana* y *Los Sea Harrier* está representada en el goce y los placeres sensuales como las bacanales y las orgías.

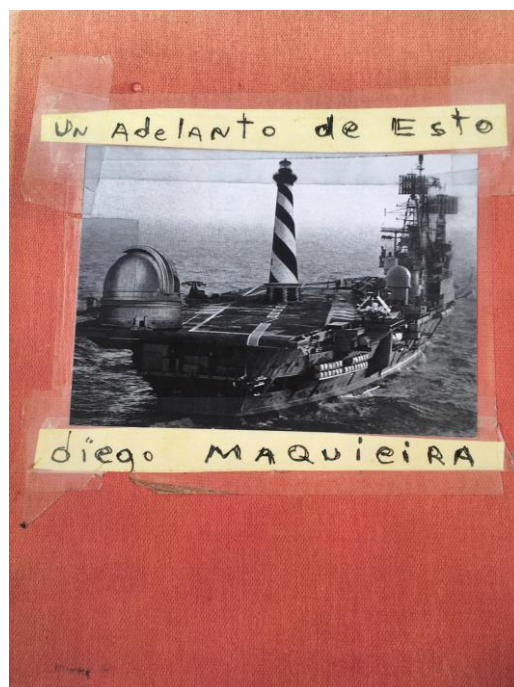


Imagen 19 Portada de *El Annapurna*

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

Más allá de las resonancias de la obra previa, resulta central aclarar que dada la condición física de Chile (un país extremadamente estrecho, aunque casi del largo de un continente, encarcelado física y simbólicamente por la cordillera de los Andes), la voz popular dicta que los chilenos miran siempre para dentro de sí y dan la espalda al resto de América Latina. En el fotomontaje de la portada observamos la fotografía de un portaviones en alta mar, en cuya cubierta están sobreimpuestos un faro y un telescopio. Ambas construcciones, faro y telescopio, son

⁶³ Las páginas de *El Annapurna* no están enumeradas y las imágenes tampoco llevan títulos. Los pie de foto que figuran de aquí en adelante son del autor del presente estudio. El acto de no numerar y no nombrar funciona como un gesto adicional que apela a la naturaleza visual del proyecto. Al igual que ocurría en múltiples instancias con Martínez, aquí se dinamitan muchas funciones tradicionales del texto lingüístico (por ejemplo, no numerar implica que no hay que seguir la linealidad ni la cronología del texto verbal). Adicionalmente, en ningún lugar se constata el origen de las imágenes que conforman *El Annapurna*.

características de Chile, pero dependen forzosamente de su conexión con la tierra firme. Con su técnica de fotomontaje, Maquieira parece estar diciendo que en lugar de mirar para dentro, el artista debe subvertir su lugar en el mundo y convertir estas construcciones típicamente chilenas y *fijas* en estructuras móviles, hacia el encuentro del otro. La disposición del portaviones, junto con la frase “Un adelanto de Esto”, dan la impresión de mirar hacia el horizonte, hacia el mar y el futuro. La apertura del mar representa entonces el inicio de la aventura y todo lo que está por venir: es el campo de posibilidades que se abre al dotar de movilidad los referentes simbólicos de la patria. Al mismo tiempo, se libera el referente en el uso del pronombre demostrativo “Esto”. “Esto” queda suspendido en el aire, vacío, sin apuntar a un referente claro, hasta dar vuelta a la solapa y recaer en la fotocopia en blanco y negro de una pintura de Balthus de una chica joven reclinada en un sillón (“Thérèse” [1938]), con la palabra “Esto” y el nombre del autor escritos en tinta azul:

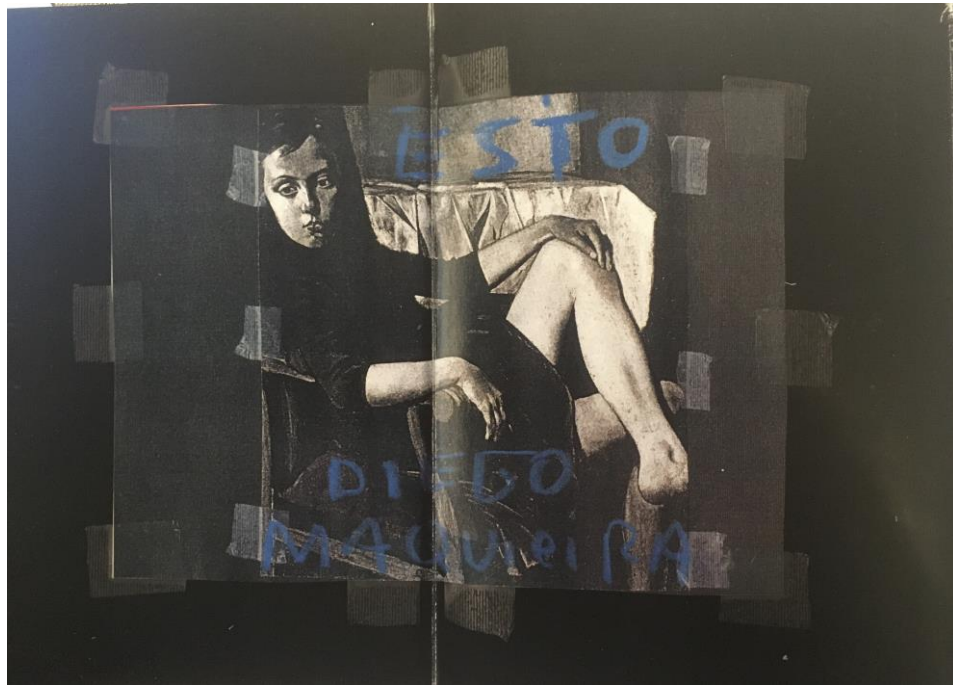


Imagen 20 Solapa de *El Annapurna*

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

Esto es el renacer de cierto nivel del deseo y una puesta en escena de la intención hacia la imagen de la obra. La portada, como el lugar simbólico por excelencia que es, funge de carta de presentación, esgrimiendo técnicas que apuntan hacia la suspensión momentánea del sentido en aras de la creación de nuevos diálogos y posibilidades en la imagen. Aunque la imagen de la portada es un fotomontaje en el sentido de la construcción de una fotografía a partir de la yuxtaposición de otras, la aplicación de esta técnica no es recurrente a lo largo del *Annapurna*, por lo menos no en este sentido tan limitado. Lo que sí observamos con frecuencia es el uso del fotomontaje entendido como la intervención textual sobre fotografías. Una obra como “Bloomfield presidente Dadá-chaplinista” (1921), de Erwin Blumenfeld, tiene claros ecos en la combinación de imagen y texto que tiene lugar en este poemario. Como adelantamos al inicio del capítulo y se desprende de este ejemplo, nos interesa evocar una doble dimensión del montaje: primero en un sentido cercano al cinematográfico, es decir, en tanto la creación de secuencias a partir de fragmentos más pequeños, y en una versión micro, en tanto intervenciones singulares del texto sobre la imagen.

En la parte inferior de la página que sigue al título figura el mensaje: “Portada del cuaderno original de punto de partida // Tiempo de observación de lectura indefinido // Banda sonora no incluida / agregada a elección del observador”. Con estas escuetas instrucciones el lector-espectador, de entrada, es puesto en un lugar incómodo. Nos podemos preguntar entonces, ¿qué es *El Annapurna*? ¿Estamos frente a un libro, un libro álbum, un libro-objeto, una obra multimedia, u otra cosa que aún no entendemos todavía que es? Más importante que definir taxonómicamente este libro, quizás sea entender el hecho de que nos adentramos en un proyecto que se inserta dentro de *otra* lógica: la lógica de la imagen que, en última instancia, se relaciona con un arte del tiempo. Por esa razón, y bajo esa lógica, es que la dedicatoria general está dirigida: “A todas aquellas /

mentes preciosas / y espíritus de primer orden / que inventaron la escritura con luz / y develaron / la transfiguración del tiempo / a través del ojo de la aguja”. El tiempo de observación de lectura indefinido sugiere un escape de los esquemas tradicionales de lectura de un texto verbal y la sumersión en los tiempos de la imagen. Es decir que el tiempo de lectura continuo y sucesivo de un texto verbal se intercambia aquí por el tiempo indefinido, quebrantado, no-secuencial y transfigurado de lo visual.

Maquieira está consciente de las dificultades que esta postura puede presentar para el lector promedio de poesía. Aún así, no duda en ubicar su texto en una larga tradición de poesía visual chilena, que complementa con artistas internacionales: “[...] los poemas pintados de Huidobro, los *Artefactos* de Parra, los poemas en el cielo de Zurita, el *Quebrantahuesos*, la obra de J.L. Martínez, los dibujos de Zeller, Bertoni [...]. Referentes internacionales para él son la poesía concreta, el *Atlas* de Warburg, Richter, Malevich, Benjamin y Warhol” (González Ríos). Los ecos del *Atlas* aquí son particularmente importantes, no sólo porque la puesta en escena del *Annapurna* en la Bienal de São Paulo recuerda la disposición en tablas del proyecto póstumo del historiador de arte alemán, sino porque ambos proyectos están enmarcados por preocupaciones similares. Las supervivencias [*Nachleben*], que Warburg denominó “el problema capital” (Didi-Huberman, *La imagen superviviente* 74) de su pensamiento, representan una memoria social e inconsciente de las formas a través del tiempo. El tipo de memoria que Warburg adjudica a las imágenes se estructura en torno a otro tiempo irregular, sincopado, lleno de latencias, un “*tiempo psíquico*” (*La imagen superviviente* 253) distinto del que dicta la cronología histórica. El modelo que mejor describe los ritmos y el funcionamiento de las supervivencias es el síntoma histérico como lo define y conceptualiza Freud. La teoría del síntoma se caracteriza por un retorno de lo reprimido. En un momento dado de la vida del sujeto ocurre un trauma que debe ser reprimido por el inconsciente

y este permanece latente por un tiempo indefinido. En el momento de crisis histérica el síntoma se actualiza de modo contradictorio. Freud cita el ejemplo de un ataque histérico en que “la enferma mantiene con una mano su ropa apretada contra el cuerpo (como mujer), mientras que con la otra trata de arrancársela (como hombre)” (*apud La imagen superviviente* 268). Este tiempo psíquico desarticula las nociones de pasado, presente y futuro que estructuran la historia general. El recorrido del *Annapurna* apela a esta suerte de inconsciente visual marcado por obsesiones y reapariciones de las formas, por estratos, bloques híbridos y rizomas, pero lo hace no ya desde el punto de vista de un “modelo cultural de la historia”, sino desde la visión poética.⁶⁴ En parte, por eso este libro puede ser entendido como un mapa de las afinidades intelectuales de Maquieira, como si todo el proyecto fuera una máquina para recolectar resonancias magnéticas poéticas al estilo del diálogo imaginario que entablan el *Annapurna* y el *Aconcagua*, creando vasos dialogantes que conectan entre sí a pesar de sus diferencias.

⁶⁴ Así resume Didi-Huberman su programa en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002): “Warburg sustituía el modelo natural de los ciclos ‘vida y muerte’ y ‘grandeza y decadencia’ por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomorficos sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados. Sustituía el modelo ideal de los ‘renacimientos’, de las ‘buenas imitaciones’ y de las ‘serenas bellezas’ antiguas por un modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, ‘supervivencias’, permanencias, reapariciones de las formas. Es decir: por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo” (24-25).



Imagen 21 Mistral y el coro

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

Un buen ejemplo de estas afinidades es la dedicatoria inicial a Gabriela Mistral [Imagen 21], ya que esta sirve como Prólogo e ilustra el contrapunto y los complejos usos de la imagen presentes a lo largo de toda la obra. Recordemos brevemente las observaciones de Fontcuberta sobre el papel del artista y la función de las imágenes en la postfotografía: el primero como prescriptor de sentido y el último como valor de circulación por sobre contenido. Al dedicar su obra, Maquieira subraya la deferencia que tiene hacia la poeta y Premio Nobel chilena. No obstante, lo hace subvirtiendo el contenido y los sentidos de la imagen y el texto. Maquieira dedica, pero la imagen que utiliza no corresponde a una de Mistral, sino que está en resonancia con el otro texto de la página: “¡que se caiga la Cordillera de los Andes!”. Esta exclamación refiere hacia una anécdota de Mistral: en una ocasión, la autora se tomó una fotografía con una famosa actriz mexicana; mientras la sacaban, Mistral observó que la mexicana tenía puesto un gran sombrero. En ese momento la poeta comentó: “si yo me pusiera ese sombrero grande, se caería la cordillera

de los Andes”.⁶⁵ Afirmando que sí, que se caiga, la cita exhorta a la subversión, a la alevosía. La foto que aparece en el *Annapurna* no representa ni a Mistral ni a la actriz, simplemente es una imagen que Maquieira quiere dotar de *ese* sentido. Al mismo tiempo, el texto “coro sacramental de El decálogo del artista” (en referencia al poema “El decálogo del artista” de Mistral) y la imagen en relieve del coro sugieren una invocación a las musas de la poesía que van a dar aire y la inspiración para arrancar el recorrido. Como en Warburg, la imagen del coro y la de la mujer no están atadas temporalmente por ningún tipo de causalidad o herencia en estilos (¿qué tiene que ver el relieve de un coro con la fotografía de una señora de la alta burguesía a principios del siglo XX?), sino por las fórmulas expresivas [*Pathosformel*], una memoria de las formas y los gestos a través de la historia (algo así como tropos o síntomas visuales que viajan en el tiempo).

Entrevistado por Zúñiga, el autor resalta que la visión inicial del *Annapurna* “fue la imagen de una diosa que baja a la Tierra y que visita unas tumbas” (“Bienvenido, Diego”). La imagen mental, como visión en su estado más puro, tiene función de guía en el proceso de búsqueda y selección de imágenes que serán incorporadas al proyecto; de modo que cada imagen podría ser considerada un paso más dentro del “arco narrativo”, si se quiere, del libro. En su lectura de *Los Sea Harrier*, Rioseco hace una observación que ayuda a ilustrar y expandir este último punto. Según el crítico, Maquieira trabaja “la idea de una poesía del espectáculo, espectacular, que ocurre sobre un escenario pre-elaborado” (251), donde hay “una abundante colección de los más disímiles personajes [que] salen a escena [...] en una suerte de ‘aparente narratividad’” (252). Si hay una narratividad en el *Annapurna*, esta está relacionada con la llegada de la diosa, ya que en una de las

⁶⁵ “Diego Maquieira — El Annapurna”, 10:15-10:55 mins.

primeras páginas del libro **[Imagen 22]** aparecen los versos: “Una diosa vagante / de la poesía / llamada ombra / en un atravesar / de estrellas / baja a la tierra / a clavar sus / ojos”, seguida por una serie de imágenes relacionadas al espacio, el cielo, el vuelo, telescopios y su caída a la tierra, es decir, al escenario de su puesta en escena teatral. Pero, y esto hay que resaltarlo de forma vehemente: esta “narratividad” no es del todo lineal, estable, ni tan aparente, ya que en todo momento se disgrega. La diosa es un eco material (visual y temático) de la invocación de las musas en la dedicación a Mistral, pero esta aparece por lo menos diez páginas después de la invocación inicial. De nuevo, la idea aquí es crear vasos dialogantes, correspondencias visuales y temáticas a través del recorrido; estas, sin embargo, son de una naturaleza sintomática o rizomática, en otras palabras, no siguen una lógica discursiva o sucesiva.

La diosa aterriza en Cuzco, foco espiritual del conocimiento ancestral según la visión de mundo de Maquieira. A partir de este punto, tanto la imagen de una mujer que aparece al costado de los versos citados más arriba (la materialización de la diosa) como la imagen de la piedra de los doce ángulos en Cuzco (las tumbas) que aparece poco después **[Imagen 23]**, se convertirán en los dos motivos visuales más recurrentes de toda la obra. La aparición recurrente de los motivos ayuda a establecer ritmos fluctuantes, que enfatizan intensidades dentro de cada pasaje visual de la obra. Cada vez que reaparezcan, sin embargo, el mensaje lingüístico que llevan irá permutando, sirviendo como señales de ruta que deja nuestro poeta-director en el camino.⁶⁶

⁶⁶ En diferentes momentos la misma imagen de la diosa llevará escrito el mensaje: “Filum”, “Clear all”, “Freeze frame”, “Mute”, “Hubo un mientras quieto” y “Lucidus ordo”. Por su parte, la foto de la piedra de los doce ángulos tendrá primero escrito el mensaje “Tumba de Cesar Vallejo” (acompañado por nombres de otros escritores y poetas latinoamericanos alrededor de la piedra central, todos forman parte del panteón de Maquieira), sucesivamente esta también será la tumba “de la inocencia del surgimiento”, “del lago Titi-caca”, “de $E=MC^2$ ”, “de las cárceles secretas”,

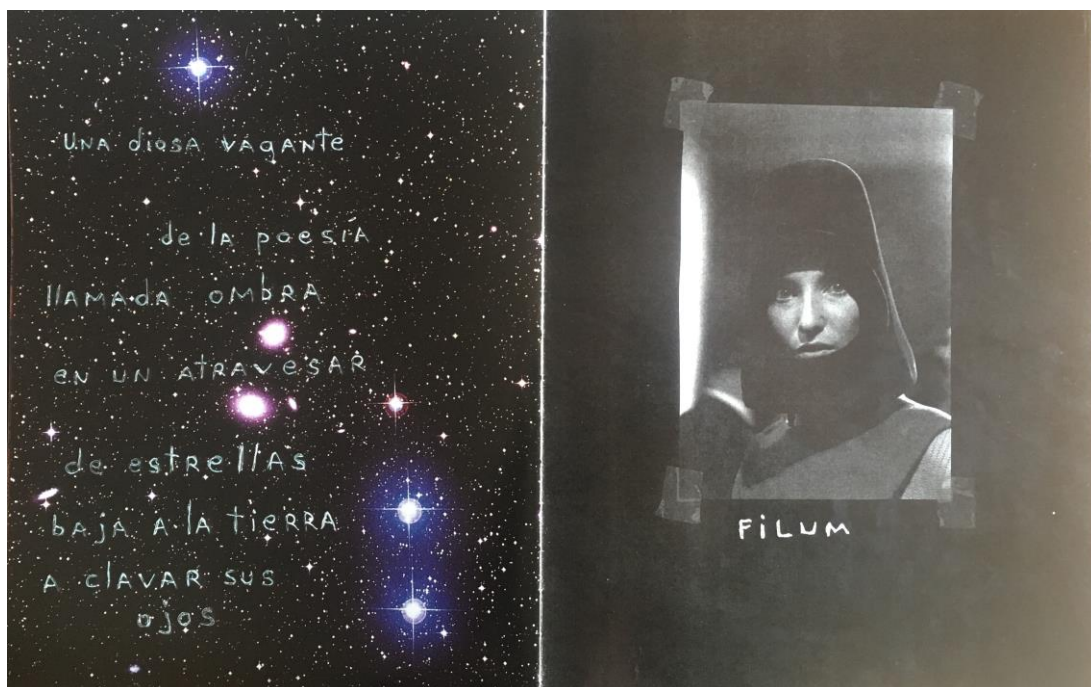


Imagen 22 Diosa Ombra

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

“de la inteligencia artificial”, “de las 13 dimensiones de espacio tiempo”, “de la NASA”, “del reloj del tiempo”, “de los átomos ultra fríos”, “de la piedra de tope del tiempo”, “de las nebulosas de contornos imprecisos”, “del infinito menos 7”, “de la resurrección cuántica”, “de la medición del tiempo”, “de los primeros clonados”, “del principio de incertidumbre”, “del universo en las cuerdas”, “del muro de los lamentos” y por último será la “Piedra angular del horizonte de sucesos”. Como es evidente, cada uno de estos mensajes se refiere a nociones científicas, religiosas, y cuando no, son alusiones al tiempo.

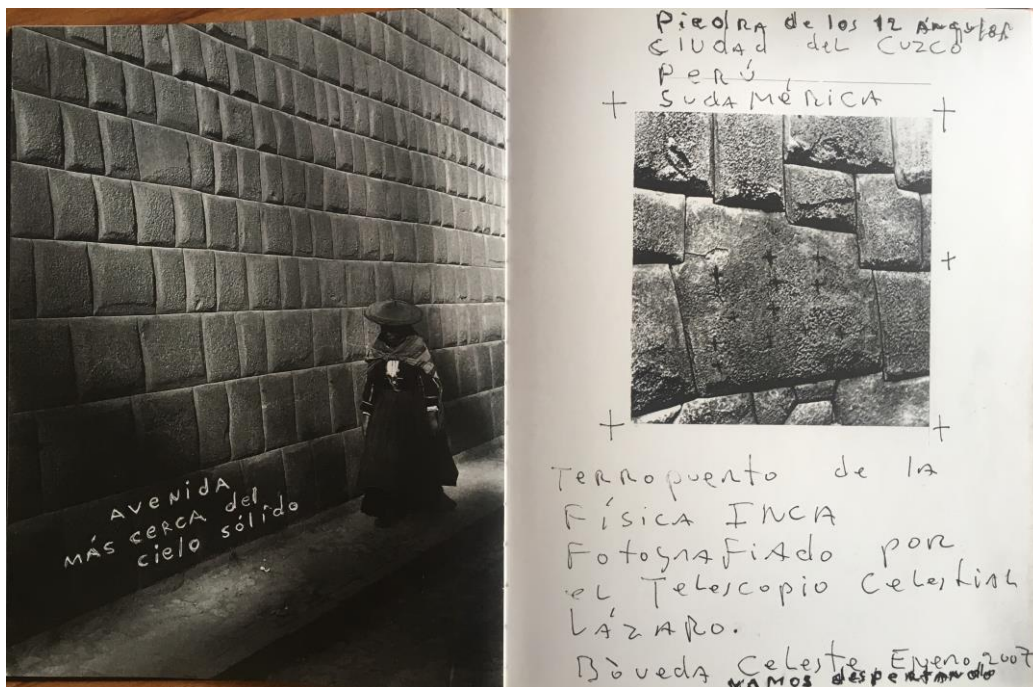


Imagen 23 Piedra de los doce ángulos

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

Aunque es posible determinar núcleos temáticos en cada sección del *Annapurna*, las imágenes que componen este libro son de una gama amplia: hay fotografías provenientes del espacio, de objetos de arte, de pinturas, de construcciones humanas y formaciones celestes, de cuerpos de mujeres y hombres, de la masa humana y personajes conocidos de la cultura, incluso de formas puras en la naturaleza. ¿Qué logra aquí, entonces, el poeta por medio de la aplicación de la técnica del montaje? Permite establecer y sostener un doble-movimiento a lo largo del libro. Por un lado, observamos la fusión del espacio-tiempo en cada secuencia inmediata de imágenes. Esta fusión la hemos visto, por ejemplo, en el caso de la diosa Ombra y en Mistral y el coro: por más que cada imagen individual no tenga que ver la una con la otra (temporal, secuencial o materialmente), el principio de similitud establece un diálogo entre ellas. Por otro lado, el montaje de secuencias extensas surte un efecto al que podemos llamar de “aleph”. Tal como en el célebre cuento de Jorge Luis Borges, el espectador percibe correspondencias a nivel micro (la fusión

inmediata del espacio-tiempo) y a nivel macro (dentro de las secuencias enteras en las que se repiten versiones y motivos de los mismos elementos, pero en diferentes contextos) que dan pie a un sentimiento de simultaneidad, similar al efecto de la mirada panóptica que perseguía Lalo en *donde*. Es como si el espectador, al ocupar el lugar de la diosa, lo hiciera desde una temporalidad otra, no-secuencial, sino sincrónica, omnipresente. De este modo, explora el mundo, pero lo hace desde un prisma que disgrega y está presente en todos los lugares al mismo tiempo.

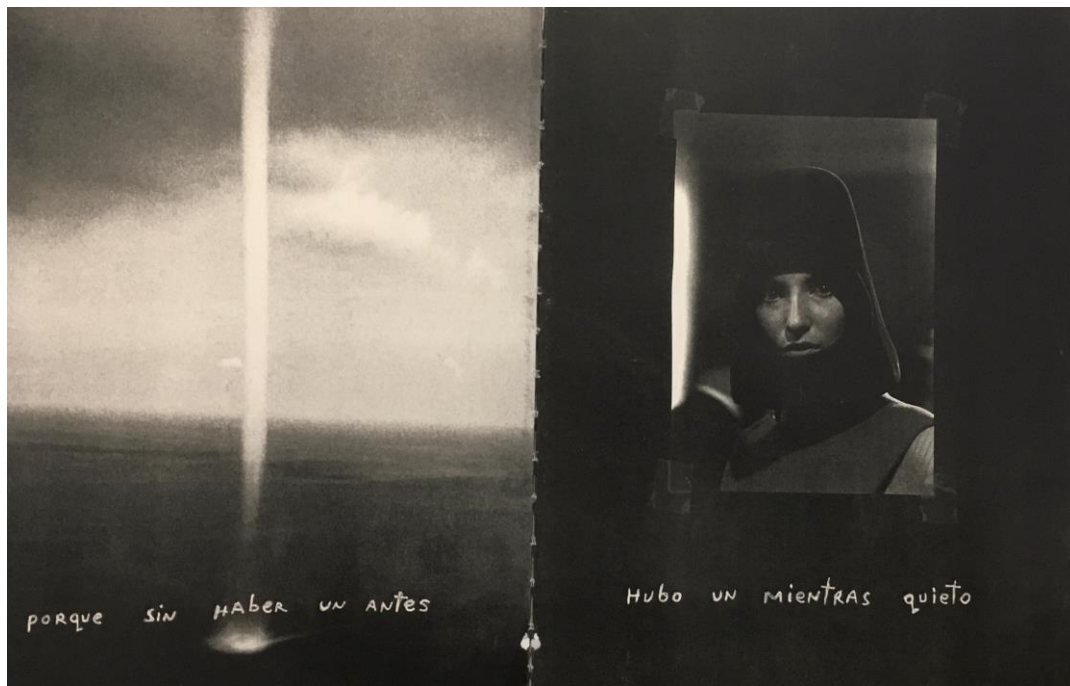


Imagen 24 Secuencia torbellinos 1

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

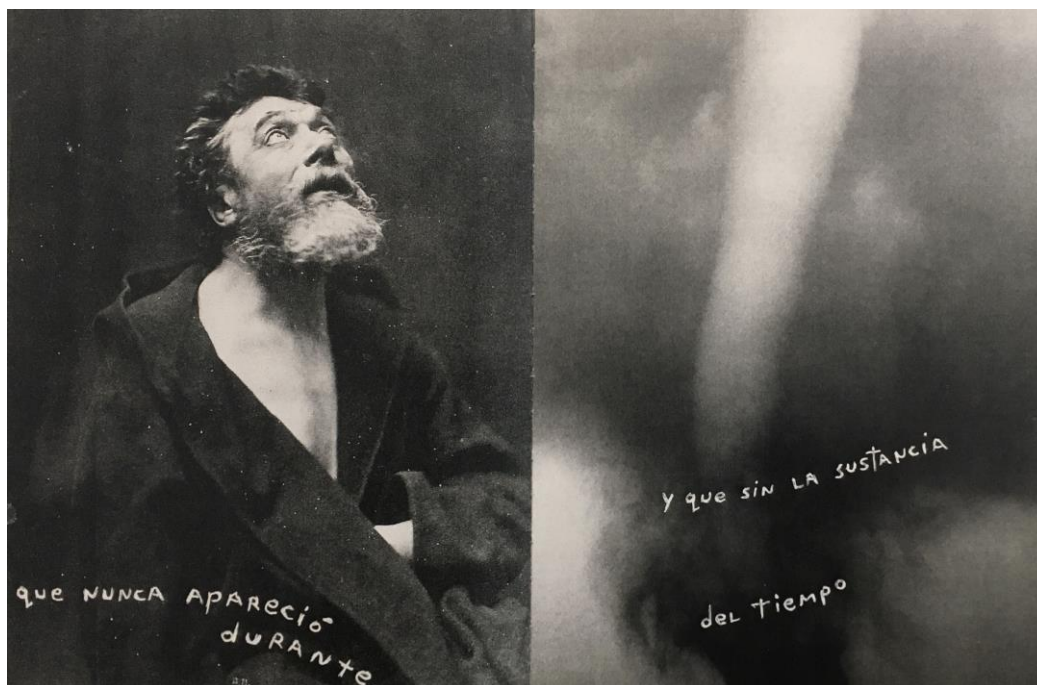


Imagen 25 Secuencia torbellinos 2

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

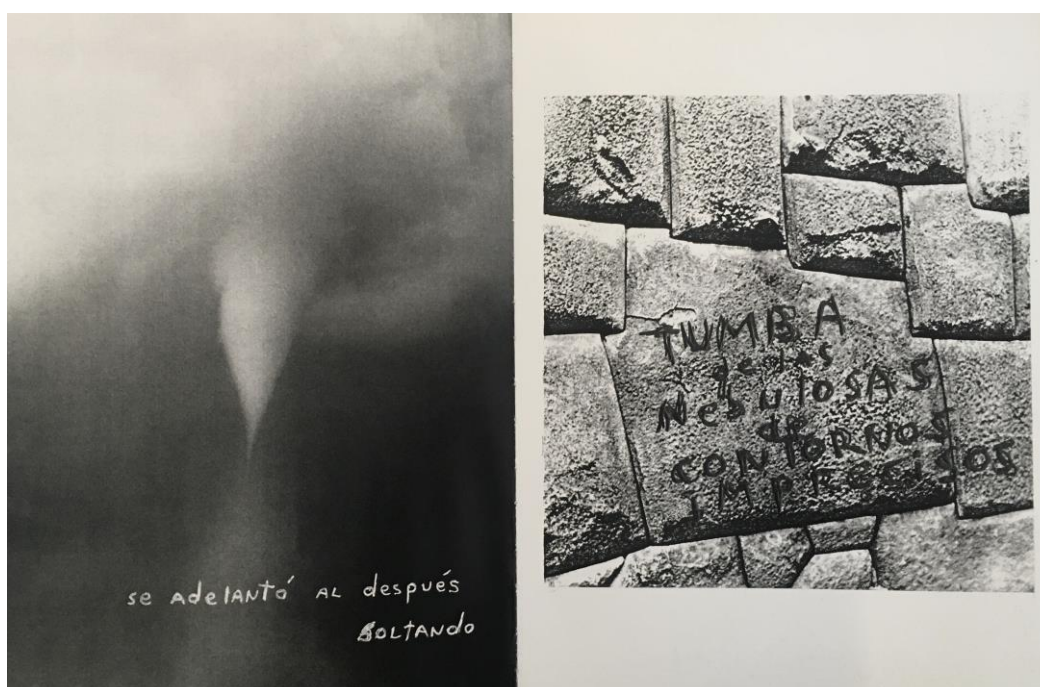


Imagen 26 Secuencia torbellinos 3

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

Esta secuencia [**Imágenes 24, 25 y 26**], que en el libro aparece una después de la otra, puede ser considerada un montaje que ilustra la puesta en suspenso de lógicas que dan paso a la pensatividad de la imagen según Rancière. Lo primero que nota el espectador en estas páginas es la recurrencia de los torbellinos que, por su disposición en lados alternantes de la página y por la dimensión específica que tienen en cada imagen, dan la impresión de crear movimiento. Mientras tiene lugar esta acción concreta (o la ilusión de ella, en este caso da igual), las fotografías, no sólo la de Nadar, sino las de los marcadores del motivo de la diosa (con el mensaje: Hubo un mientras quieto) y el de la tumba (de las nebulosas de contornos imprecisos) interrumpen la acción. Los versos escritos que intervienen dicen “porque sin haber un antes // Hubo un mientras quieto // que nunca apareció durante // y que sin la sustancia / del tiempo // se adelantó después / soltando”; estos hablan, por supuesto, sobre las paradojas de la eternidad del instante fotográfico. El efecto que crea la imagen de la diosa ombra con el mensaje de “Hubo un mientras quieto” es uno de pausa, suspensión, dentro de la paradójica acción de la secuencia (estas también son imágenes fotográficas, después de todo). Como si ese instante en el que mira la diosa se ensanchara el presente, y volviera todas las acciones sincrónicas (la fotografía de Nadar cuya mirada hacia arriba parece coincidir con el origen del torbellino a su lado). El cruce de la acción-visual con la detención lingüística del tiempo en el poema nos hace pensar en las zonas de indeterminación que son producto de la tensión de los elementos de representación que se encuentran ahí. (¿Dónde se ubica la diosa ombra? ¿Quién es esta persona que aparece en medio de la secuencia? ¿Por qué está ahí y dónde está? ¿De dónde aparece esta voz que detiene la acción, que manipula e irrumpe en la

imagen? ¿Tiene principio y fin este instante en suspenso, o se ensancha el tiempo-espacio para incluirlo?).⁶⁷

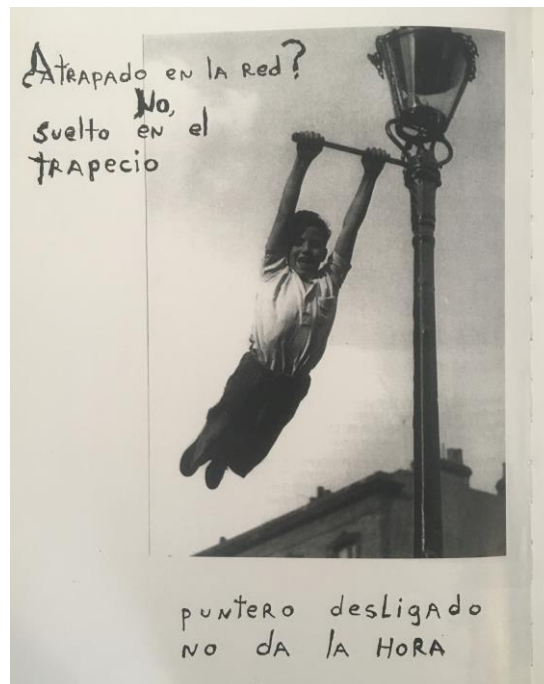


Imagen 27 “puntero desligado / no da la hora”

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

⁶⁷ En *The Future of the Image* (2007), Rancière se refiere al concepto de “the sentence-image”: “By sentence-image I intend the combination of two functions that are to be defined aesthetically – that is, by the way in which they undo the representative relationship between text and image. The text’s part in the representative schema was the conceptual thinking of actions while the image’s was the supplement of presence that imparted flesh and substance to it. The sentence-image overturns this logic. The sentence-function is still that of linking. But the sentence now links in as much as it is what gives flesh. And this flesh or substance is, paradoxically, that of the great passivity of things without any rationale” (46). El argumento del filósofo esencialmente dispara en contra de la noción de montaje por contraste en Eisenstein. Su teorización se basa en el ejemplo de las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), de Godard, y en el montaje simbólico que observa ahí, “[...] it works to establish familiarity, an occasional analogy, attesting to a more fundamental relationship of co-belonging [...]” (57). En ese caso, Rancière resalta cómo estas secuencias dan paso a la categoría estética del “misterio”, que también podríamos asociar con la idea de la pensatividad de la imagen.

El motivo de la *otra* temporalidad será uno recurrente en el plano de las intervenciones textuales. Volvamos una vez más al trueque de lógicas de la pensatividad: en la fotografía de un chico colgando de un poste [**Imagen 27**], el plano visual muestra un chico meciéndose y, aunque está fijado en el eterno instante de la fotografía, de cualquier modo notamos que está en movimiento, que cuelga. En el plano de las intervenciones textuales leemos “¿Atrapado en la red? / No / Suelto en el / trapecio // puntero desligado / no da la hora”. Por un lado, establecemos la analogía visual entre el chico, el trapecio y el puntero (el chico cuelga [en el trapecio] como el puntero de cualquier reloj). El goce aparente en el gesto del muchacho se corresponde con la libertad de las ataduras de la red del tiempo a la que aluden los versos; sin embargo, aunque sabemos que la imagen lo extrae del flujo temporal, al mismo tiempo paradójicamente lo fija. Así que mientras los versos apelan a una lógica fuera (o más allá) del tiempo esto entra choque con la lógica visual indeterminada entre la acción dentro de la imagen y la fijación material externa de la misma.



Imagen 28 “exit”

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

La gran mayoría de los textos verbales se reducen a la extensión de aforismos, versos cortos o como mucho a una única estrofa. Sin embargo, hacia el final del *Annapurna* encontramos un poema que llama la atención no sólo por su extensión y temática, sino porque se enfrenta una vez más a la noción de un tiempo otro de la imagen [Imagen 28]. Lo transcribimos aquí en su totalidad:⁶⁸

exit

el fondo del

mar subiendo

a la superficie

del mar

si le das la

espalda al amor

te quedas

a oscuras

cabezeando las [sic]

pérdidas [idílicas]

⁶⁸ Algunos versos que han sido añadidos por el autor a mano aparecen transcritos aquí entre corchetes.

olvídate de la muerte
la muerte no es evidencia
de nada
ni siquiera de la muerte
es evidencia

[sáltate el futuro
por el ojo de la aguja]
por escalinata alfombra mágica
para el trasbordo al faro
sin asidero

donde no pones un pie
no formas parte

Estos versos funcionan como un preludio al “retorno” de la diosa y al “final” de la obra, ya que aparecen a sólo una página de la segunda y última vez que vemos de la imagen del portaviones. La intervención textual aquí se da sobre una foto en blanco y negro de una escalera de piedra por la que —aparentemente— desciende una cantidad significativa de agua (¿o acaso lo que cae será niebla?). Por medio de la combinación de velocidad del fílmico y tiempo de apertura, la imagen logra congelar la caída al punto de crear un efecto de indiferenciación y de suspensión del tiempo. Para el espectador no es posible discernir exactamente qué es este objeto y si sube o baja, y es a partir de esta confusión inicial que el poema logra concretar su efecto. Desde el título y la primera

estrofa del poema, la voz establece una inversión lógica de términos con relación a la direccionalidad. El fondo del mar sube a la superficie del mismo modo que en la fotografía no se diferencia en qué dirección fluye el agua. Por cierto, no hay que olvidar el hecho paradójico de que en la página anterior hay una copia de la pintura de Leonardo Da Vinci, “San Giovanni Battista” (1513), en la que aparece San Juan sonriendo misteriosamente apuntando hacia arriba, hacia el cielo (o a la correspondencia visual con la palabra *exit* en la próxima página). La primera coordenada espacial del poema tiene su correlato en la dimensión temporal, ya que establece una puesta en duda categórica sobre el tiempo, la muerte y los finales: “olvídate de la muerte / la muerte no es evidencia / de nada / ni siquiera de la muerte / es evidencia”. Lo que permite poner en entredicho la eternidad de la muerte es justamente la capacidad de fijar el tiempo de la fotografía: “[sáltate el futuro / por el ojo de la aguja]”. La “transfiguración del tiempo” a la que se refería la dedicatoria inicial se encuentra en plena función en este momento. La salida del *Annapurna* no se encuentra en el futuro, sino en el eterno presente de la fotografía y la imagen. Podríamos suponer que todo esto apunta a una vuelta controlada a la “aparente narratividad” perdida de la diosa. En caso de que esto fuera cierto, ella volvería al centro de la escena, dispuesta a retornar nuevamente al cielo del que ha descendido. No obstante, el mensaje que acompaña la segunda aparición de la foto del portaviones afirma que este es un:

Mar aún sin costa

tabla de ascensión zarpa al firmamento

con los planos del paraíso

y el viento a bordo

de Isla Decepción o Cabo de Hornos

Chile 2007

Lo que nos lleva a un último problema. En la imagen que sigue inmediatamente al dar vuelta la hoja del portaviones, se observa una imagen de la Tierra vista desde el espacio (como si la diosa hubiera vuelto al cielo) con el mensaje “la salida está por dentro. Ándate sin nada”, y en la página de al lado hay una fotografía de alguien en la playa tirando un manuscrito al aire **[Imagen 29]**. Este gesto sugiere un posible cortocircuito en la representación y la coexistencia de varias paradojas dentro del texto. La salida no está en la vuelta de la diosa a la bóveda celeste, sino que está en el interior, en la obra y la visión del poeta, y quizás más aún en ese adentro que logra captar el espectador para sí a lo largo de la lectura del libro. Si bien ya los versos que intervienen la imagen cancelan la interpretación de la vuelta de la diosa, la fotografía del manuscrito volando en el aire de la playa termina por delinear un fin abierto para la obra.



Imagen 29 “la salida está por dentro / ándate sin nada”

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

En relación a la proliferación de referencias culturales en *Los Sea Harrier*, Fontaine Talavera comenta que: “[e]ste montaje que pareciera caótico, este girar desplazándose, sin centro, esconde algo así como mensajes cifrados que se presienten, pero no se revelan” (6). Algo del sentimiento de estar hurgando por un mensaje cifrado que nunca se revela también reverbera a lo largo del *Annapurna*. Esto, sin embargo, quizás se debe a una diferencia clave entre el signo lingüístico y el signo visual. Recordemos que en la polisemia del signo lingüístico,

[u]na palabra o comodín puede tener doble o triple fondo, pero sus ambivalencias son localizables en un diccionario, exhaustivamente enumerables: se puede ir hasta el fondo del enigma. Una imagen es siempre y definitivamente enigmática, sin ‘buena lección’ posible. Tiene cinco mil millones de versiones potenciales (tantas como seres humanos), ninguna de las cuales puede imponer su autoridad (la del autor como cualquier otra). Polisemia inagotable. (Debray, *Vida y muerte de la imagen* 52)

¿Qué enigma proponen entonces estas últimas imágenes? Por un lado, el poema se muerde la cola y termina en el mismo lugar donde empieza (en el cielo desde el que baja la diosa y el portaviones). Pero, por el otro, también apunta hacia la derrota, la imposibilidad de escape y la suspensión del sentido (nunca se revela nada, sino lo que siempre estuvo ahí). El poema, esa película en secuencia que ha compuesto para nosotros el poeta-director culmina, pero al terminar se deshace inmediatamente y quiebra la ilusión. Ante la derrota de la palabra, la imagen se planta y nunca *dice*, sino que sugiere y desplaza el sentido hacia su polisemia inagotable.

¿A dónde nos llevan o qué sentido tienen estas observaciones? En “The Necessity of Sense” (2006), Jean-Luc Nancy señala una ambigüedad constitutiva en torno a la palabra sentido. En una primera definición, que adjudica a Hegel, el “sentido” ata un elemento en el proceso de

significación a los medios de percepción (“los cinco sentidos”); en la segunda, el proceso de significación está relacionado con la raíz de varias lenguas europeas de la palabra “dirección” o “camino”. Por ello, el sentido puede ser, a la vez, percepción y camino. Hoy día es preciso apelar de nuevo a la ambigüedad constitutiva del sentido, porque fundamentalmente todo proceso de significación está en un estado de suspenso constante. En cuanto a los modos de percepción, Nancy añade: “The sensible is an erotics, not a semantics. An erotics represents not primarily a pathos of desire but a syntax of feeling” (113). Para trazar un puente que ayude a articular esta sintaxis, el filósofo apela al otro sentido de la palabra, el de dirección o camino. Esto significa que a pesar de estar en suspenso, el sentido de la poesía yace en un tránsito sensorial, en apuntar el camino *hacia*. No existe tal cosa como la materialización de un sentido concreto, el sentido no es algo apropiable, sino que hay percepciones, asociaciones, orientaciones que van sugiriendo un camino para lograr ese “syntax of feeling”. La poesía es el espacio entremedio, un verbo que no se quiere conjugar (Sotomayor); en pocas palabras, es más un proceso que un fin. Por eso, el poema no procura un sentido lógico, sino encontrar rutas alternas, caminos que posibiliten un sentido *otro* para el lector.

Nancy pasa después al tema de la cesura. Un modo literal de entender la cesura en el poema es en el quiebre del verso, su interrupción, el pasar a la otra línea o el encabalgamiento. Esta acción está relacionada íntimamente con la poesía, porque a diferencia del discurso (la prosa), que está diseñado en forma de línea, la poesía sobrevive en base a una tensión: la lucha entre un sentido que se quiere hacer y la necesidad de su deshacer. Lo que se juega en la cesura es ese deshacer del sentido, pero quizás más importante aún, su acentuación: “Then, sense stops being produced or occurring. But it is accented. It is tense: not in the sense of tending towards completion, but in the sense of tense to the point of breaking—indeed it does break. Cesura is the dismissal of sense” (115). *El Annapurna* puede ser concebido como la búsqueda constante del quiebre literal y

simbólico de la cesura, porque este es un poemario lleno de ellas: la cesura interna en cada página entre la imagen y el verso, la que ocurre entre las secuencias de imágenes, la cesura final del cierre.

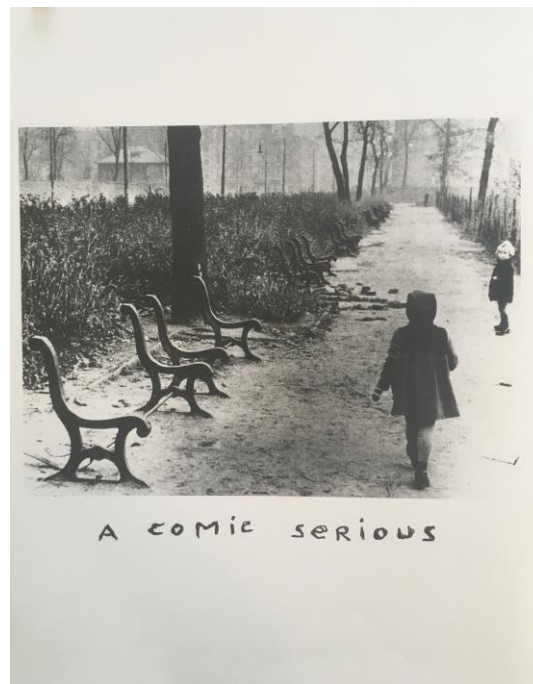


Imagen 30 “A comic serious”

(Diego Maquieira-D21, *El Annapurna*)

El cierre, o más bien, la última imagen que cierra *El Annapurna* [Imagen 30] muestra dos niños que caminan por una senda en medio del parque; al costado tienen muchos bancos que han sido reducidos a sus esqueletos de hierro. Hay un sentimiento de devastación y ruina palpable que recorre el aire en esta imagen, como si ella hubiera sido tomada después de una guerra o un cataclismo. Aún así, la niña en la izquierda camina decididamente hacia el horizonte, mientras que la otra figura mira para atrás, hacia donde toman la foto. Este gesto de mirar hacia atrás sirve como cifra del proyecto de *El Annapurna*: sumergido en el camino, en la búsqueda, Maquieira se da vuelta atrás y nos apela con la mirada a seguirlo, a acompañarlo en un viaje por la erótica de los sentidos. Al pie de la imagen está escrito “A comic serious”. Las composiciones poéticas de Maquieira podrían ser interpretadas bajo este lente: en el fondo de su dinámica lúdica y en el goce

en que siempre se regodea, hay un estrato de seriedad, una crítica real, donde se juega el futuro de la poesía. Para cerrar, dejamos reverberar en el aire una cita de Germán Cossio Arredondo, tomada de su interpretación de *La Tirana*:

Finalmente y sin embargo, no se extraerá de todo lo dicho una consecuencia apocalíptica; al contrario, se cree que es justamente desde esta ruina gozosa desde la cual hay que articular una erótica de la escritura como una escritura de(sde) los sentidos. La trascendencia se podrá alcanzar, pero a través de una experiencia de la negatividad. La imagen de lo bello, por lo tanto, se encontrará entre las ruinas.
(Cossio Arredondo 32)

4.0 Conclusiones

La estrategia de la profanación del dispositivo marca todas las prácticas de la imagen de Lalo. Así como ilustraba Gabara en torno a la obra de Mario de Andrade (sus “prácticas de errancia”), el universo visual-textual de este escritor puertorriqueño invierte los usos y los códigos del ojo imperial (del colonizador, Occidente). Lalo enfoca en los restos, los desechos y lo reprimido; es decir, que de entrada rompe con, desdibuja y expande la línea de distribución de lo sensible para presentar otros modos posibles de ver. Este escritor-fotógrafo dirige su cámara a los objetos del diario vivir, pero los hace pasar por un filtro de extrañamiento y descontextualización que rompe con los modelos visuales a los que estamos acostumbrados. Esto es evidente en las imágenes cercanas de manchas, grietas, graffiti y edificios vacíos que aparecen en los ensayos fotográficos que analizamos, pero es particularmente cierto en los ejemplos de los retratos de sus familiares (que son fragmentarios) y en sus propios autorretratos (que están desenfocados, en movimiento, descentrados, o en los que a veces aparece sólo como una sombra). Lalo rarifica sus imágenes intencionalmente para desarticular la percepción y quebrar con las relaciones causales de una narración tradicional. Su mirada (y escritura) efímera, agrietada, fragmentaria, funciona como el opuesto de la escritura monumentalizadora de Occidente contra la que escribe. En lugar de obrar por medio de la tachadura, como esta última, las “iniciativas arqueológicas” del autor puertorriqueño exploran y rescatan lo olvidado (o lo invisible). Quizás no haya un gesto más profanador que usar un dispositivo (visual, en este caso) para encontrar eso mismo que no está diseñado para representar (lo invisible). Esto lo lleva a cabo por medio de la combinación de una sutil maroma conceptual-epistémica (pasar del espacio real de San Juan, a la condición-*donde*, al espacio físico y metafórico de la cárcel) con su proyecto visual; lo cual no le resta ningún logro,

sino que acentúa el hecho de que esto es posible *gracias* a una escritura que pone igual énfasis en los componentes visuales y lingüísticos del texto. Sus escrituras mínimas siempre encuentran una huella, un objeto x, que sobrevive la destrucción y que contiene algo que está más allá de la escritura (pensemos en el hacha de *donde*, los graffiti en *El deseo*, etc.). En términos globales, el uso de la fotografía en Lalo tiene un objetivo parecido al de estos objetos: es una huella que apela al lector, que lo atrae, pero que al mismo tiempo pone en marcha ciertas estrategias para intentar romper con el placer visual,⁶⁹ para que el espectador navegue el entre-espacio “vacío” y “enigmático” (Dubois y Debray) de la imagen y pueda intuir este más allá de la escritura (como muchas veces pone en escena la misma voz de sus ensayos). Lo que queremos subrayar aquí es el efecto de desfamiliarización que quiebra con la identificación narcisista de la representación mimética tradicional. Aunque Lalo interpreta —en parte— lo que puede haber en este espacio, se resiste a *nombrarlo* directamente, porque al hacer esto, estaría entrando en las lógicas de Occidente (acaparar, unificar y solidificar el sentido ulterior de la historia). Desde ya, podemos ir viendo cómo esta escritura dialoga también con el proyecto histórico de Benjamin: hay una búsqueda por rescatar *otra* forma de ver o de escribir la historia que explore lo reprimido, las fisuras de lo silenciado, lo no visto y lo no dicho por los discursos y las instituciones hegemónicas.

Contrastamos esta escritura con la de Rodríguez Juliá, para quien las fotografías funcionan como “ruinas de la memoria” a partir de las cuales es posible dar paso a la creación del

⁶⁹ Esto no debe ser interpretado como una afirmación categórica. Recordemos que la mirada de Lalo *también* busca la belleza en los desechos: “Si se sabe ver, en la mancha de la pintura, quizá caída de un balcón, se descubre en una acera la negra silueta de un hombre o en las manchas humildes una microbelleza a la que aspiraron una generación de pintores tachistas y del expresionismo abstracto. Una vieja tapa de hierro que las suelas de los zapatos han pulido, puede ser también, por la mirada que escoge, la belleza” (*Los pies de San Juan* 55).

conocimiento histórico y social. Este segundo autor es consciente de la ambigüedad del mensaje fotográfico, pero se aprovecha de él acaparando siempre sus sentidos; podríamos decir que si Lalo presenta un sensorio para que el espectador se pierda, lo analice e interactúe con él (una estrategia más en la línea brechtiana), Rodríguez Juliá presenta un sensorio para guiar al espectador de la mano y posteriormente usarlo como un espacio en blanco a rellenar por completo. En otras palabras, a partir de una misma característica de las imágenes (su ambigüedad), cada uno de estos autores crea obras con fines opuestos. Frente a una puesta en duda o cuestionamiento constante de la visualidad hegemónica en Lalo, en Rodríguez Juliá encontramos una búsqueda de auto legitimización (la imagen sirve para confirmar sus hipótesis, para adentrarse y encontrarse él mismo en ella) y una confirmación de la representación mimética. El conocimiento histórico que alcanza este autor por medio de las imágenes está en consonancia con el régimen de representación; esto quiere decir que su horizonte histórico es diferente al de Lalo. A saber: Lalo presenta un tiempo fragmentado (y quizás más aún: el presente continuo, inamovible de la crisis, del que no hay escape), una historia de exilios, repleta de fisuras y de olvidos de la historia, mientras que Rodríguez Juliá explora el tiempo en tanto *continuum*, por eso diseña genealogías (ya sea pictóricas, como en *Campeche*, o en tanto álbum familiar, en *Puertorriqueños*) para legitimar una herencia criolla; de esto se desprende que en su imaginario todavía es posible insertarse dentro de una progresión histórica y encontrar un sentido que la explique. No hay que olvidar la paradoja del gran “ficcionalizador de imágenes” (Sotomayor) que es Rodríguez Juliá: por más que la imagen sea central en su práctica de escritura, ésta sólo le sirve para dibujar con palabras y como disparador para imaginar una posible historia que está mezclada irremediabilmente con el punto de vista del autor. La ruina de la memoria está atada, por ende, a la mirada nostálgica que tiñe toda la obra de Rodríguez Juliá (que siempre mira para atrás, hacia

el objeto perdido y piensa que todo tiempo pasado fue mejor). Por todas estas razones, es posible afirmar que este autor no practica un uso diferencial de la imagen, ni tampoco profana el dispositivo (por lo menos en lo que concierne a la dimensión *visual* de su proyecto), sino que se entrega a él en cuerpo completo. Por último, aunque para el espectador siempre es posible tomar una posición diferente o en contra de las interpretaciones que postula la voz ensayística de Rodríguez Juliá, la obra en *sí* no presenta técnicas o herramientas para problematizar la representación, no hay interrupciones de ningún tipo, ni distanciamientos posibles; en última instancia, lo que tenemos de frente es la voz desnuda, “incuestionable” y paternalista de Rodríguez Juliá.

Luego cruzamos un umbral y transitamos los extremos de la ruina apocalíptica a la ruina gozosa de la imagen; aplicamos, en consecuencia, un proceso destructivo-constructivo caro a Benjamin. Las obras que componen los poetas chilenos Juan Luis Martínez y Diego Maquieira también están marcadas por fragmentos, restos y descartes, pero en ellos estos toman la forma de lo reprimido de la tradición cultural poética y pictórica. La herramienta central en ambos es el montaje, lo que en sus diferentes versiones dota sus poemarios con una lógica cercana a la imagen (tanto metafórica como literalmente). En la vena de Dubois y su concepción de la fotografía como dispositivo teórico, observamos cómo en el contexto de un mundo en profundo desorden (a nivel epistémico, social y político) la imagen fotográfica deviene un nuevo modo de aproximación a la realidad y a los signos, y el montaje, la técnica clave para desarticular y crear *otros* modos de acceso al sentido. Estos poetas entienden que al igual que la cita, cada fotografía es un fragmento, y que dada su naturaleza y de acuerdo al contexto y el uso particular que se les dé, estas pueden servir para armar constelaciones que lleven a un momento de fulguración.

En tanto poeta apocalíptico, Juan Luis Martínez encara la vasta cultura de Occidente como

un repertorio que carece de sentido; para él, hoy, el único sentido del poema se produce a partir de la naturaleza procesal del mismo. Por eso, diseña un vasto “museo de la cita” (Brito), pero a diferencia de Rodríguez Juliá, en lugar de llevar al espectador de la mano, lo libera a su suerte, para que este navegue por su cuenta entre escombros de todo tipo que se resisten a significar. Si bien el trasfondo principal de la obra de Martínez es la crisis del verso y el ocaso de la poesía, no se puede negar que el contexto político y social de la dictadura deja una fuerte impronta anasémica (Thayer) en las prácticas culturales de la época de la que el “lenguaje vacío” (Lihn y Lastra) de Martínez es en parte heredero. Si pensamos la “proto-hipertextualidad” (Herrera) de *La nueva novela* a través de la lógica visual, no linear que señala Buck-Morss en relación a *El libro de los pasajes*, la imagen que van conformando el anonimato que quiere para sí el autor, las desapariciones constantes de objetos y personajes en el libro (en especial SOGOL), la fotografía de la casa y el poema “La desaparición de una familia”, apuntan de modo sesgado a la existencia paradójica de los desaparecidos. El poema no nombra (tal como le ocurre a Celan a partir de la experiencia límite del Holocausto: no existen palabras que den cuenta de la pena, el sufrimiento, de semejante autodestrucción), sino que sugiere, utilizando la imagen como estrategia central en su desplazamiento del sentido.

Como resaltamos en varias ocasiones, *La nueva novela* no se colma ni se cierra ahí, todo lo contrario, su laberinto textual continúa abriendo(se) una infinidad de otros caminos. Utilizamos este ejemplo para demostrar algunas dinámicas de lectura de la obra, conscientes de que ésta se esfuerza por no ser leída de modo definitivo. La materia prima que utiliza Martínez en su montaje son citas intervenidas (es decir, es más cercano a un montaje literario), pero esto no impide que los elementos visuales también formen parte íntegra de su recorrido (como demuestran las fotos, las ilustraciones, las publicidades y los *collages* en el libro). Para nuestro análisis elegimos el

ejemplo del montaje (hipertextual) que conforma el referente de la casa (tanto en la fotografía como en el poema “La desaparición de una familia”); entre la confrontación de la imagen y el lenguaje se tensan dos fuerzas: una primera, en el poema, que tiende a la desaparición y la inexistencia física de los personajes por medio de un lenguaje clínico, y una segunda, en la fotografía, que tiende hacia la creación de un sensorio, un pathos sugerente que da pie a un mecanismo de identificación que emplaza al lector. Este pathos funciona como contrapunto al distanciamiento del lenguaje clínico. Aunque este no es el único tipo de montaje presente en la obra, la naturaleza hipertextual del mecanismo sí es recurrente, el lector casi siempre tiene que juntar elementos desperdigados a lo largo del texto para dar forma al montaje de sus piezas. Esta es una primera diferencia entre Martínez y Maquieira: si bien este último trabaja también con la idea del montaje de elementos desperdigados a lo largo de *El Annapurna* (las correspondencias visuales, los motivos y la creación de secuencias, etc.), el mecanismo mínimo de su obra es la intervención textual de imágenes.

La diferencia entre la intervención textual de la cita y la intervención de la imagen pasa, en primer lugar, por la superficie misma: el fotomontaje de Maquieira logra que sea el texto el que irrumpa e interrumpa el régimen visual. Sin embargo, es importante señalar que la materia prima, el elemento mínimo que utiliza Maquieira es la imagen (ya que en sus páginas puede haber imágenes aún cuando no haya textos, mientras que no hay textos sin imágenes que los acompañen); en este sentido, de todas las obras que abordamos, *El Annapurna* es quizás el que se aboca más profundamente a una incorporación plena de la imagen. No debe sorprender, entonces, que Maquieira retorne una y otra vez al motivo de una temporalidad *otra* propia del medio fotográfico en sus intervenciones (“Hubo un mientras quieto”, “puntero desligado / no da la hora”, “sáltate el futuro / por el ojo de la aguja”), porque ahí donde el lenguaje es sucesivo, la imagen es

simultaneidad (recordemos el pasaje de “El Aleph”: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”). Si bien la incorporación de la imagen al texto, en combinación con estas frecuentes alusiones al arte del tiempo, no logra abolir el tiempo por completo (tanto en la escritura como en la vida esto es lógicamente imposible, como se desprende de Borges), sí logra abrir el camino para una cierta ilusión de simultaneidad y troque de lógicas que remarca la “pensatividad” (Rancière). La noción de pensatividad es clave al transitar entre estos dos poetas, porque si el intercambio intersemiótico logra algo que no podría el régimen lingüístico por su cuenta es añadir capas adicionales de sentido al cruce (o contaminación) de lógicas y la consecuente puesta en suspenso que permite la irrupción de lo visual en el tejido textual. Quizás más aún, lo que pretende “la erótica de la escritura” (Cossio Arredondo, Nancy) de la ruina gozosa de Maquieira es sugerir una ruta por el campo de la visualidad para escapar de las cárceles del significado y entrar en la materialidad de la imagen. Al usar imágenes, Maquieira obliga al espectador a sumergirse en ellas, a deleitarse en el camino que suscitan a nivel sensible, a sentirlas y experimentarlas. Se podría argumentar que su empresa es tan amplia como imposible y está destinada al fracaso. Esto no tiene por qué desalentarlo, porque el camino, el sensorio, la experiencia poética que diseña y que construye, permanece pese a la ruina de su empresa. Además, hay una razón por la cual el poeta interviene las imágenes con textos: él también desconfía de ellas y sabe que sólo con su mera inclusión estas pueden significar cualquier cosa.

En mayor o menor grado, cada uno de los autores y poetas que analizamos incorpora la imagen para intentar dar forma a las *metáforas ópticas* que refería Roa Bastos al inicio de este trabajo. Las fotografías y las imágenes irrumpen en el tejido textual para crear un nuevo espacio que no depende *exclusivamente* de las dinámicas del régimen lingüístico. Ellas son una herramienta para acceder a *otra* experiencia sensible. No obstante, como hemos visto hasta el

momento, la literatura puede incorporar la imagen y muchas de sus estrategias, pero no se puede entregar por completo a ella. Si bien el régimen visual abre un campo de posibilidades, por más que un autor o poeta se esfuerce en dejar hablar las imágenes, en crear las condiciones para que sugieran, para que alcancen su capacidad de fulguración, siempre van a necesitar de un trazo o alguna palabra mínima que ayude a dirigirla. La fotografía y la imagen dicen algo, pero *en contexto*, no por su cuenta. Lo vimos en Benjamin, en Martínez y Maquieira: por más que un escritor o poeta intente reducir la imagen o la cita a su expresión más básica, siempre precisa de una constelación o una intervención, directa o indirecta, por más ínfima que esta sea. Esto no implica necesariamente la derrota de la imagen, sino una arista adicional a tener en cuenta en el proceso de su expansión como ruina del porvenir.

Anexo A

Las imágenes pertenecientes a la sección de la obra de Juan Luis Martínez no han sido incluidas en esta versión del manuscrito por temas de derecho de autor. Las mismas corresponden a la página titular, las páginas 61 y 99, y la página 120, que aparecen referenciadas en las páginas 127, 137 y 144 de este manuscrito. Estas pueden ser consultadas en la segunda edición de *La nueva novela* (1985).

Bibliografía

- “#30biental (Programação) Diego Maquieira: Poesia fora de circuito”. *Youtube*. 14 dic 2012. <<https://youtu.be/BHu1kr5TdqU>>. 9 abril 2018.
- “Conversatorio entre Eduardo Lalo y Antonio José Ponte. Nuevas Rutas del ensayo en el Caribe”. Rubén Ríos Ávila (mod.). King Juan Carlos I of Spain Center. Nueva York. 21 nov. 2013.
- “Diego Maquieira — El Annapurna”. Laboratorio de Hipermedios. Facultad UC. Santiago de Chile, ago. 2013. <<https://youtu.be/nPJFoniOXrI>>
- Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”. Roberto J. Fuentes Rionda, trad. *Sociológica* 26.73 (2011): 249-64.
- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes / Caligramas*. Nicolás Rodríguez Galvis trad. Bogotá: IDARTES, 2014. <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/caligramas_calligrammes.pdf>
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Avilés, Francisco Javier. “Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo”. *Revista Iberoamericana* 241 (2012): 873-92.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- Bazin, André. “The Ontology of the Photographic Image”. *What is Cinema?* Vol 1. Berkeley: U of California P, 2005.
- Benjamin, Walter. “El autor como productor”. *Obras* II.2. Madrid: Abadaba, 2009. 297-315.
- . *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- . “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Tercera redacción”. *Obras* I.2. Madrid: Abadaba, 2008. 49-86.
- . *El origen del Trauerspiel alemán*. *Obras* I.1. Madrid: Abadaba, 2006.

- . “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. *Obras I.2*. Madrid: Abadaba, 2008. 89-204.
- . “Pequeña historia de la fotografía”. *Obras II.1*. Madrid: Abadaba, 2007. 377-402.
- . “Sobre el concepto de Historia”. *Obras I.2*. Madrid: Abadaba, 2008. 303-22.
- . “El surrealismo”. *Obras II.1*. Madrid: Abadaba, 2007. 301-16.
- Berger, John. “Political Uses of Photo-montage”. *Understanding a Photograph*. Geoff Dyer, ed. Nueva York: Penguin Books, 2013. 23-29.
- . *Ways of Seeing*. Nueva York: Penguin Books, 1977.
- Billeter, Erika. *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg, 1993.
- Binns, Niall. Introducción. *Obras completas & algo + (1935-1972)*. De ‘Gato en el camino’ a ‘Artefactos’. Nicanor Parra. Ed. supervisada por el autor y establecida por Niall Binns. España: Galaxia Gutenberg, 2006. XXIX-LXXVI.
- Bourdieu, Pierre. *Photography. A Middle-brow Art*. Stanford: Stanford UP, 1965.
- Brito, Eugenia. *Campos minados. Literatura post-dictadura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 1994.
- Brodsky, Roberto. “Callarse es una cosa, pero el silencio es otra”. *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos*. Juan Luis Martínez. Cristóbal Joannon, ed. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2003. 75-78.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Nora Rabotnikof, trad. Madrid: Visor, 1995.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Tomás Bartoletti, trad. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- Burgin, Victor (ed.) “Introduction” y “Looking at Photographs”. *Thinking Photography*. London: Macmillan Press, 1982. 1-14, 142-53.
- Butler, Judith. “Torture and the Ethics of Photography”. *Environment and Planning D: Society and Space* 25 (2007): 951-66.
- Cadava, Eduardo. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton UP, 1997.
- y Paola Cortés-Rocca. “Notes on Love and Photography”. *October* 116 (2006): 3-34.
- y Gabriela Nouzeilles (eds.). *The Itinerant Languages of Photography*. New Haven, Connecticut: Yale UP, 2013.

- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia* (2009). Santiago de Chile: Metales Pesados 2009.
- Cortázar, Julio. *Rayuela* [1963]. Argentina: Punto de lectura, 2004.
- Cortés-Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la Nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- Cossio Arredondo, Germán. *La ruina gozosa de/en La Tirana o (la escritura fracasada de Diego Maquieira)*. Diss. U. de Chile, 2004.
- Cussen, Antonio (mod.). “Rastros de vida y formación literaria”. Coloquio entre Diego Maquieira y Raúl Zurita dirigido por Antonio Cussen. *Revista Centro de Estudios Públicos* 37 (1990): 241-68.
- Dávila, Lourdes. “Verlo. Leerlo. Eduardo Lalo frente a la escritura fotográfica latinoamericana”. *Revista Iberoamericana* 274 (2014): 653-75.
- Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle*. Nueva York: Verso, 2011.
- . *La Société du spectacle*. France, 1973. Film.
- . *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and White, 1983.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1994.
- Dempsey, Andrew. Textos varios en *100 Fotografías de Juan Rulfo*. México: Editorial RM, 2010.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Eric Prenowitz, trad. Chicago, Illinois: U. of Chicago P., 1995.
- . *Artes de lo visible (1979-2004)*. España: Eliago Ediciones, 2013.
- . *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford UP, 2010.
- Díaz, Erwin (sel.) *Poesía chilena de hoy de Parra a nuestros días*. [1988]. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.
- Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- . *Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz*. Chicago: U Chicago P, 2008.

- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Dubois, Phillipe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- . “Video y teoría de la imágenes”. *Video, cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001. 9-30.
- Duchesne Winter, Juan. “Desde *donde* alguien para leer a Eduardo Lalo”. *Katatay* 6 (2008): 7-16.
- . “El pensamiento ‘coyote’ de Roy Wagner”. *80 grados*. 17 feb. 2012. <<https://www.80grados.net/el-pensamiento-coyote-de-roy-wagner-2/>>
- . “La verdadera historia del hombre invisible” (Reseña de *Los países invisibles*). *Revista Iberoamericana* 229 (2009): 1288-92.
- Duchesne, Juan (ed.) *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- Eco, Umberto. “El lector modelo”. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1993. 73-95.
- . *Obra abierta*. España: Planeta-Agostini, 1992.
- Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *Infarto del alma*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1994.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio del psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Fariña, Soledad y Elvira Hernández (eds.) *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile: Ediciones Interperie, 2001.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2013.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Obras completas Tomo IV. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- . *Museo de la novela de la Eterna*. Venezuela: Ayacucho, 1982.
- Fernández Biggs, Braulio y Marcelo Rioseco. *Martínez total*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2016.
- Fontaine Talavera, Arturo. “El más pasado para la punta”. *El Mercurio*. 23 nov. 2003. 6-7. <<http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-244075.html>>.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse”. *October* 110 (Fall 2004): 3-22.

- . *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.
- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. The Interpretation of Dreams (1900)*. Vol. IV y V. James Strachey, trad. Londres: Hogarth Press, 1958.
- Gabara, Esther. *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham: Duke UP, 2008.
- Giunta, Andrea. “Chile y Argentina: memorias en turbulencia”. *Pensar en/la postdictadura*. Nelly Richard y Antonio Moreiras (eds.) Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. 261-82.
- González Boixo, Juan Carlos. “Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo”. *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía. Fotografía. Crítica*. México: Editorial RM, 2006. 250-80.
- González Ríos, Patricio. “Entrevista a Diego Maquieira: No me puedo quedar como Parra que se quedó atrapado en su propio sistema binominal de poesía y antipoesía”. *El Mostrador*. 8 nov. 2013. <<http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/11/08/diego-maquieira-no-me-puedo-quedar-como-parra-que-se-quedo-atrapado-en-su-propio-sistema-binominal-de-poesia-y-antipoesia/>>
- Hall, Stuart. “Cultural Identity and Cinematic Representation”. *Framework* 36 (1989): 68-81.
- Herrera, Juan M. “La Nueva Novela de Juan Luis Martínez: poesía protohipertextual en el contextos de la videósfera”. *Acta Literaria* 35 (2007): 9-27.
- Herzogenrath, Bernd (ed.) “An Introduction”. *Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries*. New Hampshire: Dartmouth College UP, 2012. 1-14.
- Hidalgo, Patricio y Daniel Hopenhayn. *Give me a Break: conversaciones con Diego Maquieira*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2008.
- Horstkotte, Silke y Nancy Pedri. “Introduction: Photographic Interventions.” *Poetics Today* 29.1 (2008): 1-29.
- Joannon, Cristóbal. Prólogo. *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos*. Juan Luis Martínez. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2003. 9-12.
- Kirkpatrick, Gwen. “Desapariciones y ausencias en La nueva novela de Juan Luis Martínez”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 50 (1999): 225-34.
- Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La marca, 2001.
- Kracauer, Siegfried. “Photography”. *Critical Inquiry* 19.3 (1993): 421-36

- Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 99-105.
- Lalo, Eduardo. *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo y escritura*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2010.
- *donde*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005.
- . *Intervenciones*. Prólogo César A. Salgado. Buenos Aires: Corregidor, 2018.
- . *La isla silente*. San Juan: Isla Negra, 2002.
- . *Los países invisibles*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2008.
- . *Los pies de San Juan*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2002.
- Lihn, Enrique. “Diego Maquieira: escribir es rayarse (Nota inédita 1983)” y “Un Lenguaje violento y ‘chilensis’: La Tirana, de Diego Maquieira”.
<<http://www.letras.mysite.com/maquieira100403.htm>>
- . Reseña de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. *El Espíritu del Valle* 1 (1985): 89-91.
- Lihn, Enrique y Pedro Lastra. *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1987.
- Lihn, Enrique y Luis Poirot. *La efímera vulgata*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2012.
- Longoni, Ana. “Puentes cancelados: lecturas acerca de los inicios de la experimentación visual en Chile”. *Pensar en/la postdictadura*. Nelly Richard y Antonio Moreiras (eds.) Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. 223-38.
- Maquieira, Diego. *El Annapurna*. Santiago de Chile: D21, 2013.
- . *La Tirana. Los Sea Harrier*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2012.
- Mallarmé, Stephane. *Un coup de dés jamais n’abolirá le hasard*. Francia: La nouvelle revue française, 1914.
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Un_coup_de_d%C3%A9s.pdf>
- Marin, Louis. *Estudios semiológicos: La lectura de la imagen*. Madrid: Alberto Corazón, 1978.
- Martínez, Juan Luis. “Conversación con Félix Guattari”. *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos*. Cristóbal Joannon, ed. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2003. 79-94.
- . *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1985.

- . *Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos*. Cristóbal Joannon, ed. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2003.
- . *La poesía chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1978.
- . *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- McBride, Patrizia. *The Chatter of the Visible. Montage and Narrative in Weimar Germany*. Ann Arbor: University of Michigan P., 2016.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Yaiza Hernández Velázquez, trad. Madrid: Akal, 2009.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Nueva York: Routledge, 2009.
- Monarca, Patricia. *Juan Luis Martínez. El juego de las contradicciones*. Chile: RIL editores, 1998.
- Monasterios, Elizabeth. “La nueva novela: el texto que ríe”. *Revista Iberoamericana* 168-169 (1994): 859-72.
- Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis, ed., César Rendueles y Carolina del Olmo, trads. Madrid: Akal, 2001. 365-377.
- Nancy, Jean-Luc. “The Necessity of Sense”. *Multiple Arts. The Muses II*. Simon Sparks, ed. Stanford: Stanford UP, 2006. 109-17.
- Negrón, Mara. “San Juan: La ciudad que (no) existe”. *De la animalidad no hay salida: Ensayos sobre animalidad, cuerpo y ciudad*. San Juan: Editorial UPR, 2009. 291-308.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Nueva York/Barcelona: MoMA/Gustavo Gili, 2002.
- Nouzeilles, Gabriela. “The Archival Paradox”. *The Itinerant Languages of Photography*. New Haven, Connecticut: Yale UP, 2013. 38-53.
- Olivares, José de. *Our Islands and their People as Seen with Camera and Pencil*. St. Louis: N. D. Thompson Publishing Co., 1899.
- Ouaknin, Marc-Allain. *Mysteries of the Alphabet. The Origins of Writing*. Josephine Bacon, trad. New York: Abbeville Press, 1999.
- Parra, Nicanor. *Obras completas & algo + (1935-1972). De ‘Gato en el camino’ a ‘Artefactos’*. Ed. supervisada por el autor y establecida por Niall Binns. España: Galaxia Gutenberg, 2006.

- Pellegrini, Marcelo. "Poesía de / en transición: Raúl Zurita y *La vida nueva*". *Revista Chilena de Literatura* 59 (2001): 41-64.
- Perkowska, Magdalena. *Pliegues visuales. Narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid: Vervuert, 2013.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Quintero-Herencia, Juan Carlos. "La escucha del desalojo: Paseos y errancias en *Cada vez te despides mejor* de José Liboy y *donde* de Eduardo Lalo". *Katatay* 6 (2008): 17-24.
- Rabb, Jane M. (ed.) *Literature and Photography. Interactions 1840-1990*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1995.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1982.
- Ramos, Julio. "Descarga acústica" y "Los viajes de Sebastião Salgado: estética y justicia". *Latinoamericanismo a contrapelo*. Popayán: Universidad del Cauca. 177-98, 199-227.
- . "Testimonio y delirio. *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz" *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 2011. 153-69.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Nueva York: Verso, 2011.
- . *The Future of the Image*. Nueva York: Verso, 2009.
- . "The Majesty of the Moment". *Aisthesis. Scenes From the Aesthetic Regime of Art*. Nueva York: Verso, 2013.
- Redueles, César y Ana Useros. *Atlas. Walter Benjamin. Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014.
- . "Roturas, memorias y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)". *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994. 13-36.
- Richard, Nelly y Antonio Moreiras (eds.). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Ríos, Valeria de los. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Rioseco, Marcelo. *Maquinarias deconstructivas: poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2014.

- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Argentina: Siglo XXI, 1975.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. "Apostillas a *San Juan, ciudad soñada*". *Escribir la ciudad*. Maribel Ortiz Márquez y Vanessa Vilches Norat (eds.) San Juan: Fragmento imán, 2009. 13-24.
- . *Cámara secreta. Ensayos apócrifos y relatos verosímiles de la fotografía erótica*. Venezuela: Monte Ávila, 1994.
- . *Campeche o los diablejos de la melancolía*. Puerto Rico: Editorial del Instituto de Cultura, 1986.
- . *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*. Madrid: Editorial Playor, 1988.
- . *San Juan, ciudad soñada*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005.
- Ruiz Cumba, Israel. "Las novelas y crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá: las paradojas de la re-escritura crítica del discurso de identidad nacional". *Narradores Puertorriqueños del 70. Guía bibliográfica*. Víctor Federico Torres. San Juan: Plaza Mayor, 2001. 219-27.
- Rulfo, Juan. *100 Fotografías de Juan Rulfo*. México: Editorial RM, 2010.
- . *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983.
- . *Pedro Páramo*. Edición a cargo de José Carlos González Boixo. España: Cátedra, 2003.
- Russek, Dan. *Textual Exposures. Photography in Twentieth-Century Spanish American Literature*. Calgary, Alberta: U of Calgary P, 2015.
- Salgado, César A. "Prólogo: Eduardo Lalo o la ciudadanía que nos falta". *Intervenciones*. Eduardo Lalo. Buenos Aires: Corregidor, 2018. 7-18.
- Schwartz, Mary E. y Mary Beth Tierney Tello (eds.) *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2006.
- Señales de ruta*. Tevo Díaz, dir. Documental. 2000.
- Silvana Vargas, Mariela. "La vida después de la vida: el concepto de 'Nachleben' en Benjamin y Warburg". *Thémata. Revista de filosofía* 49 (2014): 317-31.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. Nueva York: Routledge, 1996.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Picador, 2003.
- . *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- Sotomayor, Áurea María. "Escribir la mirada". *Las tribulaciones de Juliá*. Juan Duchesne-Winter, ed. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. 119-67.

- . “La mirada en los pies (sobre *Los pies de San Juan*, de Eduardo Lalo)”. *Diálogo* (oct. 2003): 37.
- . “A la sombra de nuestros párpados bajos”. *80 grados*. 27 marzo 2015. <<https://www.80grados.net/a-la-sombra-de-nuestros-parpados-bajos/>>
- . “Tinta en reposo. Trazarás poesía en *Necrópolis*”. *Caja de resonancia* IV.6 (2018): 1-22.
- Steiner, George. “Introduction”. *The Origin of German Tragic Drama*. Walter Benjamin. John Osborne, trad. Nueva York: Verso, 1998. 7-24.
- Sturken, Marita y Lisa Cartwright. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. Nueva York: Da Capo Press, 1969. Versión original digitalizada disponible en *Project Gutenberg*: <<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html>>
- Thayer, Willy. “Vanguardia, dictadura, globalización. (La serie de las artes visuales en Chile 1957-2000)”. *Pensar en/la postdictadura*. Nelly Richard y Antonio Moreiras (eds.) Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. 239-69.
- Tineo, Gabriela y Víctor Connena. “‘Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia’. Entrevista a Eduardo Lalo”. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 21.24 (2012): 215-41.
- Torres, Víctor Federico. *Narradores Puertorriqueños del 70. Guía bibliográfica*. San Juan: Plaza Mayor, 2001.
- Torres Caballero, Benjamín. *Iconografía: Lo visual en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá*. San Juan: Ediciones Callejón, 2013.
- VV.AA. *Manuscritos* 1. Cristián Huneeus, dir., Ronald Kay, ed. Revista del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, 1975.
- Vecchio, Diego. *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Villalobos-Ruminott, Sergio R. “Historicism, Nihilism, and the Chilean Neo-Avant-Garde”. *Discourse* 35.3 (2013): 362-83.
- Wagner, Roy. *Symbols That Stand for Themselves*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Martin Warnke, ed., Joaquín Chamorro Mielke, trad. Madrid: Akal, 2010.

- Warnken, Cristián. “Diego Maquieira: Diálogo de un poeta con el porvenir”. *Una belleza nueva*. Santiago de Chile, 27 oct. 2013. <<http://www.otrocanal.cl/video/diego-maquieira-dilogo-de-un-poeta-con-el-porvenir>>
- Weintraub, Scott. “La copia es el original: la problemática de las obras póstumas de Juan Luis Martínez”. *Latin American Literature Today* 1.4 (Oct. 2017). <<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/octubre/la-copia-es-el-original-la-problem%C3%A1tica-de-las-obras-p%C3%B3stumas-de-juan-luis-mart%C3%ADnez-de>>
- . *Juan Luis Martínez’s Philosophical Poetics*. Lewisburg: Bucknell UP, 2015.
- . “Ricardo Cárcamo: ‘Las anotaciones manuscritas de *La nueva novela* del 2017 son mías’: Una conversación con Scott Weintraub”. *Latin American Literature Today* 1.8 (Nov. 2018). <<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/noviembre/ricardo-c%C3%A1rcamo-las-anotaciones-manuscritas-de-la-nueva-novela-del-2017-son-m%C3%ADas-una>>
- . *La última broma de Juan Luis Martínez: No sólo ser otro sino escribir la obra de otro*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- Zúñiga, Diego. “Bienvenido, Diego”. *Qué Pasa*. 22 ago. 2012. <<http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2012/08/6-9272-9-bienvenido-diego.shtml/>>
- . “Juan Luis Martínez: La broma infinita”. *Letras libres*. 12 feb. 2015. <<http://www.letraslibres.com/revista/perfil/juan-luis-martinez>>
- Zurita, Raúl. *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Editores Asociados, 1982.
- . “Zurita habla sobre Juan Luis Martínez II”. <<https://www.youtube.com/watch?v=Tt3aSgXihNU>>